جماليات الموت في شعر محمود درويش

عبد السلام المساوي

دار الساقي

جماليات الموت
في شعر محمود درويش

تصميم الغلاف: ماريا شعيب

عبد السلام المساوي

جماليات الموت في شعر محمود درويش



دار الساقي

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

ISBN 978-1-85516-367-6

دار الساقي
بناية تابت، شارع أمين منيمنة (نزلة السارولا)، الحمراء، ص.ب: ١١٣/٥٣٤٢ بيروت، لبنان
الرمز البريدي: ٦١١٤ ـ ٢٠٣٣

هاتف: ٣٤٧٤٤٢ (٠١)، فاكس: ٧٣٧٢٥٦ (٠١)
e-mail: alsaqi@cyberia.net.lb

مقدّمة

يبدو من المستغرب أن نقارب موضوعة الموت في شعر شاعر نذر تجربته الإبداعية برمتها لموضوعة تشكل تقابلاً مطلقاً مع (الموت) لأنه، منذ بواكيره الشعرية، إلى الآن يضطلع بمهمة تجد أساسها الرؤيوي في قيادة شعب بأكمله قيادة جمالية نحو ألق الحياة، أو نحو المسار الصحيح الذي ينبغي أن تبتدئ فيه الحياة الحقيقية.. فمحمود درويش ظل طوال كفاح الشعب الفلسطيني الصوت الصافي الذي يصدح بأطوار هذا الكفاح لا مردّداً أو محاكياً لما يجري في الواقع الفلسطيني؛ بل خالقاً أو هاجساً بما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع. والمتأمل في كتاباته الشعرية والنثرية كلها يكتشف أن الرجل مهما غالى في التعبير بضمير المتكلم المفرد، فإن هذا المتكلم المفرد هو في الحقيقة نموذج لـ«الفادي الذي يموت فرداً ويبعث أمة»[1] وأنى له أن يتغنى بالموت، وهو الذي أعلن مرة عشقه للحياة إرضاء لدمع أمه:

(١) مفهوم الزمن الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجاً) ضمن كتابه زيتونة المنفى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٧ص ٥٤.

وأعشق عمري لأني
إذا متُّ
أخجلُ من دمع أُمّي![2]

من هنا نفترض أن الموت الذي تردد في معظم أعماله الشعرية بأنساق وصيغ مختلفة، إفراداً وتركيباً، سيتخذ بعداً مناقضاً لمفهومه العادي باعتباره نهاية الحياة ودخول عالم الأبدية. إنه بعبارة أخرى معبر ضروري في المشروع الحيوي لشعب يرفض أن يعيش مهاناً فاقداً هويته التاريخية، وتأسيساً على ذلك فإن الموت سيغدو استراتيجية أساسية لاسترجاع الكيان الروحي والمادي، الذي تستحق به الحياة أن تعاش.

إن هذه الفرضية تدعونا إلى فحص أعمال درويش الشعرية على أكثر من مستوى فحصاً يراهن على مراقبة حضور موضوعة الموت، إن في عتبات النصوص: (عناوين المجموعات الشعرية، وعناوين القصائد، والتصديرات والإهداءات). . أو داخل النصوص، وذلك للوقوف على درجة الانجذاب إلى هذه الموضوعة، ومن ثم إبراز الأبعاد الدلالية والفنية التي يسم بها مفهوم الموت تجربة درويش الشعرية.

وإذا كانت المتابعة الحثيثة لكتابات درويش الشعرية تؤكد لنا تأرجح الشاعر بين مفهومين للموت عبر مساره الإبداعي الطويل،

---

(٢) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، بيروت، ط١٤، ١٩٩٤، ص١١٩.

وهو تأرجح مال في المرحلة الأولى إلى تمجيد الموت باعتباره عرساً للشهيد ومدخلاً أساساً لاسترجاع الأرض والهوية من يد الغاصبين، فاتخذ الموت نتيجة لذلك مفهوماً جماعياً تنظر إليه الذات بوصفها جزءاً ملتحماً بالكل. وكان يذكي هذا التوجه حاجة الحالة الفلسطينية إلى ضخّ الحماس في نفوس الفدائيين. خصوصاً إبان صعود الوعي القومي وتأجج الشعور الوطني في لحظة طراوة الجرح.. مع ما رافق ذلك من أحداث دامية ومذابح شهيرة أعمل فيها الصهاينة آلة القتل ضمن خطة جهنمية لترحيل شعب عن أرضه. في حين مال التأرجح في المرحلة الثانية إلى جهة تذويت الموت وتأمله في سياق الرؤية الفردية المدعومة بثقافتها الواسعة وبتجربة المرض التي قرّبت الذات من مصيرها، وأتاحت لها أن تتأمل هذه اللحظة بكثير من الحكمة والتفلسف الخاص.. فليس مطلوباً من الشاعر أن يقدّم مشروعاً سياسياً لقارئه، لأن قوة الشعر هي التي تحمي رهافته الحادّة، ولأن المشهد الشعري هو نفسه سجلّ التاريخ. وإذا كان الشاعر حذراً تجاه التاريخ، فهو يحافظ على نظرته وعلى الأساسيّ من أجل الإبقاء على الذاكرة.. إنه بعبارة أخرى يبرز ما هو حميميّ وما هو جماعيّ، فحبّ المرأة هو نفسه حب الأرض، ويعبر عن الرغبة في العيش والرغبة في النضال السياسي. ومحمود درويش من هذه الناحية أدرك منذ الوهلة الأولى أن وظيفة الشعر عنده تكمن في إعطاء فلسطين هويتها عن طريق مضاعفة الصور والمعاني التي تكثّف حضورها، وكان مؤمناً بأنّ المتخيل يحمي ما يرغب التاريخ في تحطيمه. فـ«في وسع القصيدة

العظيمة أن تنهض من الخراب، إذا كان يحركها أمل عظيم، أو يأس عظيم»[٣]. فالأمل واليأس يتقاطعان في تناظرية الشعور الحاد بهما. وهذا يعني أن نجاح القصيدة رهين بالحالة الداخلية المعتملة في وجدان صاحبها؛ فيكون علوّ بنيانها وسموّه مدعوماً بالأساس النفسي الداخلي.. وهذا يجرنا للحديث عن الموجهات الموضوعية والذاتية التي كونت وجدان محمود درويش وأمدته بفائض المعنى وهو يشيد نصوصه التي نعتبرها صرحاً رمزياً وثقافياً في تاريخ فلسطين الحديث.

لقد انتصر محمود درويش على الموت انتصاراً جمالياً، بما أبدعه من قصائد ونصوص تُجمع كل المدارس النقدية على فرادتها وأصالتها، وعسى أن يقرّبنا هذا الكتاب من المبارزة الجمالية الطويلة التي خاضها الشاعر مع خصمه اللدود الذي إن كان قد سلبه هشاشة الجسد[*]، فإنه لم يقوَ على أن يسلبه مكانته الرمزية التي شيدتها أعماله الشعرية والنثرية التي سيستمر امتدادها في الزمن ما استمر اهتمام الناس بالشعر.

---

(٣) محمود درويش، أنقذونا من هذا الشعر، مجلة الكرمل، العدد ٦، ١٩٨٢، ص ١٣.

(*) شاءت الأقدار أن يُسلم محمود درويش روحه الطاهرة إلى بارئها يوم السبت ٩ آب/أغسطس ٢٠٠٨ في مستشفى «ميموريال هرمان تكساس ميديكال سنتر» بالولايات المتحدة الأميركية إثر عملية جراحية دقيقة في القلب، ونحن نضع اللمسات الأخيرة على هذا الكتاب.

الفصل الأول

الموت من المنظور الجماعي
(المفهوم الأسمى)

إضاءة

تفتّحت عينا الشاعر منذ صباه على مأساة شعبه، وقد عاش تفاصيلها حرفاً حرفاً، واكتوى بنارها وهو ما يزال متعثراً في طفولته بقرية «البروة»، الأمر الذي حرمه من مِتعها ومن أحلامها الوردية، وصيّره فرداً مسؤولاً عن نجاته الشخصية. وهو نفسه يحكي عن تجربته في تلك الأزمنة السوداء من تاريخ فلسطين قائلاً:

«إنّ طفولتي هي بداية مأساتي الخاصة التي ولِدت مع بداية شعب كامل. لقد وضِعت هذه الطفولة في النار، في الحتمية، في المنفى، مرّة واحدة وبلا مبرّر تتمكّن من استيعابه، ووجدت نفسها فجأة تعامل معاملة الرجال ذوي القدرة على التحمّل ولا تُستثنى من مصيرهم. فالرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف ١٩٤٨ في سماء قرية هادئة (البروة) لم يميّز بين أحد، ورأيت نفسي، وكان عمري يومها ست سنوات، أعدو في اتجاه أحراش الزيتون السوداء، فالجبال الوعرة.. مشياً على الأقدام حيناً وزحفاً على البطون حيناً. وبعد ليلة دامية مليئة

بالذعر والعطش وجدنا أنفسنا في بلد اسمه لبنان. وحين صحا ذلك الطفل الممزّق الثياب من التعب والرهبة كان رأسه يزدحم بالأسئلة التي هاجمته دفعة واحدة وبلا تسلسل. ومنذ تلك الليلة انقلبت الصفحة الخاصة لعالم الطفولة. وأصبح ذلك الطفل محروماً من الأشياء واللغة التي تميّزه عن الكبار. والغريب هو أن تلك الليلة أكسبته شعوراً غامضاً بأنه، منذ الآن، لن يختلف عن الكبار.»[(١)]

هكذا كُتب على الطفل الذي سيصبح شاعراً أن يتعرّف على محنة شعبه انطلاقاً من محنته الخاصة؛ ولم يكن احتلال الوطن. حينئذ. يمثّل بالنسبة إليه شيئاً أكبر من احتلال طفولته. من هنا يمكن اعتبار هذا «الاحتلال» المبكر نوعاً من الموت المسلّط على مرحلة من أبهى المراحل التي لا تقوى التجارب الحيوية المنثالة طوال العمر أن تُنسي الفردَ تفاصيلها وألقَها. وهو الموت ذاته الذي سيرافق الشاعر طوال شبابه الأول؛ فمذابح «دير ياسين» و«كفر قاسم» و«صبرا وشاتيلا» وغيرها من أحداث التقتيل التي نهجتهما السياسة الإسرائيلية في سياق تحقيق الهدف الكبير وهو إخلاء الأرض من أصحابها، كانت المِحكّ الذي سيعمّق إحساس الشاعر بالموت اليومي الذي ينسج في وطنه. فكان عليه أن يشتغل عليه

(١) من حوار أجراه محمد دكروب مع محمود درويش عام ١٩٦٨ ونشر ضمن عدد خاص من مجلة «الطريق» في تشرين الثاني-كانون الأول/ نوفمبر-ديسمبر ١٩٦٨. وقد أعيد نشر هذا الحوار في مجلة الطريق، العدد الثاني، السنة ٦١، آذار-نيسان/ مارس-أبريل ٢٠٠١، ص ١٤٥.

جمالياً لتحويله إلى رمز يتجاوز سطح المأساة وليحفر في الذاكرة لحظة من الكثافة المجدية التي تعطي الوطن شكلَ أمنية مستقبلية. وهي المهمّة التي سينذر لها الشاعر إبداعه الشعري والنثري، في محاولة لخلق التوازن الضروري بين الذاتي والموضوعي عبر لغة تحتال على الموت وتدجّنه حتى يصبح في خدمة القضية.. ألم يقل عن مذبحة قرية «كفر قاسم»: «لم تكن كفر قاسم قرية ذات شأن في تاريخ فلسطين، ولا تستطيع الرؤية الشعرية أن تستخرج منها لوحة جميلة. ولكنّ ذلك الغروب الواقف على حافّة الدم جعل كفر قاسم المجهولة ملحمة شعب صابر. وحين وقفنا على مدخلها، ذات مساء، أحسسنا بضراوة الفرح المكبوت فينا، وعرفنا الجريمة التي ننال عليها كل هذا العقاب. وأدركنا أن الحجارة هي الوقت، فجلسنا عليها نغني للوطن.»(٢)

هكذا ستتحوّل كفرقاسم وغيرها من أحداث الاغتيالات والمذابح، إلى خلفية محفّزة على اختيار كلمات النشيد الذي سيدبّج الشاعر عباراته، وهو يتطلّع إلى الغد الأبهى، كاشفاً عن خيوط أشعّته، عبر لغة تحتفي بموت إيجابي، يكون ثمناً موازياً لطعم الحرية. وتكون أنصاب القبور يداً تؤازر الذاهبين إلى هذا الغد المأمول:

يا كفرَ قاسم.. إنّ أنصابَ القبورِ يدٌ تشدُّ

(٢) محمود درويش، **يوميات الحزن العادي**، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣، ص ١١٥.

وتشدّ للأعماق أغراسي، وأغراس اليتامى إذ تمدُّ
باقون. . يا يدَك النبيلة، علّمينا كيف نشدو
باقون مثل الضوء، والكلمات، لا يلويهما ألمٌ وقَيْدُ
يا كفرَ قاسم !
إنّ أنصابَ القبورِ يَدٌ تشدُّ(٣)

ليس غريباً، إذن، أن يبسط قاموس الموت سطوته على تجارب درويش الأولى: من «أوراق الزيتون» (١٩٦٤) إلى ديوان «حصار لمدائح البحر» (١٩٨٤) وهي سطوة تجد مرتعها في عناوين القصائد مثلما تجده داخل البنية النصّية بتفاوت ملحوظ. وفي ما يلي رصد لهذا القاموس على مستوى عناوين القصائد:

القصائد	الصفحات
أوراق الزيتون (١٩٦٤)	
– مرثيّة	١٦
– وعاد في الكفن	١٨
– الموت في الغابة	٢٤
عاشق من فلسطين (١٩٦٦)	
– شهيد الأغنية	٩٨
– تمّوز والأفعى	١٠٠
– صلاة أخيرة	١٥٣

(٣) محمود درويش، مجموعة آخر الليل، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، بيروت، ط١٤، ١٩٩٤، ص ٢٠٩.

إنّ ما يُلاحظ على طبيعة قاموس الموت الوارد في العناوين المسرودة أعلاه، كون معظم المعاني تتجه إلى رصد الموت بمعنى «القتل»، أي كفعل عنيف يمارس، وليس كمفهوم ميتافيزيقي مسلّط على البشر من السماء. ويمكن أن نستشفّ ذلك من الألفاظ التالية: مرثية ـ كفن ـ الموت في الغابة ـ شهيد ـ الصليب ـ الدم ـ الموت مجّاناً ـ القتيل رقم ١٨ ـ القتيل رقم ٤٨ ـ عيون الموتى ـ العصافير تموت ـ قتلوك ـ موتي ـ موت آخر ـ انتحار ـ الحوار الأخير ـ اللقاء الأخير ـ الصهيل الأخير. . . . الخ. لذلك فإننا نطمئنّ إلى جملة من الفرضيّات الأوليّة حول علاقة محمود درويش بالموت، ومفهوم هذا الموت في أعماله الشعرية الأولى التي حصرناها بين «أوراق الزيتون» الذي صدر له عام ١٩٦٤ وديوان «حصار لمدائح البحر» الذي صدر عام ١٩٨٤. . وهي مرحلة توازي زمنياً التوجّه الثوري في شعره. ومن بين هذه الفرضيّات التي نودّ أن نتحقق منها:

- الإيمان العميق بأنّ الإقدام على الموت استشهاداً وفداءً هو الخطوة العملية التي بإمكانها أن تعيد الحق المسلوب، وبأن لا سبيل للردّ على الظالمين والمغتصبين إلا بهذه الأعمال البطولية التي يؤسّسها الشهداء.
- الانصراف عن التأمّل الفلسفي في الموت بكونه مصيراً ميتافيزيقياً؛ وذلك لأن اللحظة التاريخية، وما رافقها من محنة التشرّد واللجوء والقتل، كانت أقوى من أي ارتكان إلى خطرات الفكر المتأمّل التي تُمارَس عادة في سياق تصالح الذات مع واقعها الاجتماعي والسياسي.

- اعتبار الكلمة الشعرية الوجهَ الثاني للسلاح الفعلي؛ فهي التي يمكن أن تقوم بوظيفة التنوير وتحميس الشعب على بذل النفس من أجل استرجاع أرضه وكرامته، بالطريقة نفسها التي عرفناها عند شعراء الحماسة في العصر القديم.
- كون الارتداد الذي ظهر على الشاعر في توجّهه الشعري اللاحق وإيثار الذاتي على الجماعي في ما يتعلق بمفهوم الموت، كان في الحقيقة خاضعاً لأسباب فنّية لها صِلة بتغيّر مفهوم الشعر لديه ووظيفته تبعاً لتغيّر إيقاع العصر، والتطوّرات الحاصلة في المسألة الفلسطينية بعد دخول الطرفين المتحاربين في مفاوضات «أوسلو» وما أعقبها من اتفاقيات كانت سبباً في استقالة محمود درويش من العمل السياسي. . وتبعاً لأسباب فيزيولوجية تخصّ صحّة الشاعر بعد الأزمة القلبية التي ألمّت به، وأخضعته لعملية جراحية دقيقة، وجد نفسه خلالها أمام الموت وجهاً لوجه؛ فطلع على قرّائه بقصيدة طويلة (جِدارية) رفعها في وجه الموت، ليكشف من خلالها عن مُنازلة فنية وثقافية تشكّل ما يشبه القطيعة مع المفهوم الأول للموت والذي راهنت عليه أعماله الشعرية الأولى.

وإذا كانت الفرضيّات في عُرف الباحثين مجرّد منطلقات تسعى إلى تأسيس أرضيّة لقراءة تفاعلية للنصوص الشعرية، فإننا سنعمل على تعزيز هذه القراءة بما سنستمدّه من إضاءات خارجية نراها ضرورية في توجيه خطواتنا، بعضها لباحثين ونقّاد استهواهم شعر محمود درويش، فانصاعوا له منقّبين عمّا يُقيم أودَ شغفهم بشعره؛

وبعضها الآخر للشاعر نفسه من خلال الحوارات التي أُجريت معه، ومن خلال ما كتبه نثراً في هذا الموضوع أو ذاك. فنحن نعرف أن قيمة نثر محمود درويش لا تقلّ أهمية عن قيمة شعره.. وهو الذي كتب مجموعة كبيرة من المقالات والرسائل والخواطر التي تجسّد الجزء المكمل لإبداعاته الشعرية. ويكفي أن نستدلّ بالافتتاحيات الهامّة التي كتبها وما يزال لمجلة «الكرمل» التي رأس تحريرها لسنوات طويلة.. وهي مقالات تتميّز بتدفّق ما هو شعريّ في ما هو نثريّ، كما تتميّز بالموضوعات الساخنة المثارة فيها، مثلما نستدل بالرسائل الشهيرة التي تبادلها مع صديقه الشاعر سميح القاسم على صفحات مجلة «اليوم السابع»، وتم تجميعها في ما بعد في كتاب مستقل(٤).

وتكتسي هذه الرسائل أهمّية كبرى باعتبارها تتطرّق إلى قضية الوطن الضائع والأرض السجينة من زوايا متعدّدة ومتنوّعة، يتداخل فيها الحميميّ بالموضوعيّ والخاصّ بالعامّ في أسلوب يأخذ من الشعر حرارة العبارة وصدق التجربة، فتغدو هذه الرسائل مفصّلة لما تكتفي القصائد بتكثيفه.. من هنا فإنّ الاستضاءة بنصوص الشاعر النثرية بإمكانها أن ترشد القارئ إلى الدهاليز المعتمة في النصوص الشعرية.. لأنّ درويش من صنف الشعراء الذين يجعلون تجربتهم في الحياة والكتابة واحدة مهما تنوّع التعبير عنها.

(٤) محمود درويش / سميح القاسم، الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٠.

١ - فلسطين والموت (رمزيّة الأرض)

يقول عبد اللطيف اللعبي: «إن فلسطين تعرف الموت جيّداً، لقد أخرجته من غياهب الأسطورة، ودوائر القلق الميتافزيقي، والسرّ المطلق، لتجعل منه متجوّلاً عاديّاً في أزقّة الاستشهاد المعمورة. لم يعد الموت فناء أو نهاية عبثية تقام حولها طقوس الوداعات بدون رجعة. إنّه تلك اليد الحديدية، ولكن الأليفة، التي تخترق الصفوف بين الفينة والأخرى لتخطف زهرات الدم اليانعة بخزّان البذور، الذي يتحتّم على كل ثورة أن تزوّده بالاحتياطي اللازم إلى أن يحلّ الربيع الدائم.»(٥)

واضح أن هذه القولة تستند إلى الوقائع اليومية في الحياة الفلسطينية التي جعلت من الموت حالة معتادة، بدءاً بمذبحة دير ياسين التي نفّذها الصهاينة في ٩ نيسان/أبريل عام ١٩٤٨، مروراً بمذبحة كفر قاسم التي قُتل فيها نحو خمسين عاملاً فلسطينياً دون أن يعرفوا سبباً محدّداً لموتهم، ووصولاً إلى آخر أطوار انتفاضة الأقصى التي كانت تشيّع كل يوم شهيداً أو أكثر. هذه الوفرة في عدد الموتى بقدر ما تبرهن على عظمة إقدام أبناء الشعب الفلسطيني على التضحية والفداء في سبيل استرجاع الحقوق المسلوبة، فإنها بالقدر نفسه تنسف هيبة الموت وسلطته الميتافزيقية.. وهذا هو الموضوع الذي ستكرّس له معظم القصائد التي اشتملت عليها

(٥) عبد اللطيف اللعبي، الكتابة الفلسطينية في الوعي واللاوعي، مجلة الكرمل، العدد ٦، ١٩٨٢، ص ٣١٣.

الأعمال الشعرية الأولى لمحمود درويش؛ حيث يراوح بين لغة التمجيد التي تدفع بالتحريض إلى أقصى حدوده من خلال الاحتفاء بالشهداء، أياً كان مكان استشهادهم وملابساته: في مذبحة أو في منفى أو في عمل فدائي بطولي.. وبين لغة تتغذى على رموز فلسطين وتواريخها حفاظاً على ذاكرة لا يتوانى العدوّ في محاولة طمسها وإحلال ذاكرة الاحتلال مكانها. وتحضر في هذا الصدد الأرض بصفتها رمزاً للأمومة المانحة للهويّة، وفي حضورها المتوهّج لا يملك الأبناء إلا أن يؤثروا موتهم الشخصي لكي تستمر هي في الحياة. وما «يوم الأرض» إلا طقس احتفالي يهدف إلى إدامة رمزية هذا اليوم في وعي الفلسطيني ولاوعيه، حتى تبقى الآصرة قائمة وقوية بين الابن وأمّه الأرض. وقد ألحّ درويش في كثير من نصوصه على هذه اللازمة، كما فعل في «قصيدة الأرض»، وعن ذلك يقول محمد جمال باروت: «يؤسطر درويش الأرض في رمز ديناميكي محوّل إلى رمز أعلى بقدر ما يفلسطن الأسطورة. إننا أمام كنعنة الفلسطيني المعاصر وفلسطنة للنموذج الأعلى الكنعاني. فإذا كان الرمز كما عرفته المدرسة الرمزية اكتشافاً لروح الأشياء، وبعثاً للروحي اللامحدود واللانهائي في الحسّي المحدود، فإن هذه الأسطورة الدرويشية للأرض شكل مميّز من أشكال الرمز الديناميكي، يشكّل فيه يوم الأرض تجلّياً معاصراً لفعل أوّلي كنعاني قومي قديم قدم جذور الفلسطينيين في أرضهم، وهاجع في لاشعورهم الجمعي الذي هو فعل الانبعاث.»[٦]

---

(٦) محمد جمال باروت، مفهوم الرمز الديناميكي في الشعر الفلسطيني =

إنّ الموت في مثل هذه الأرض بحمولتها الرمزية يغدو مقدساً ومطلوباً. فإذا كان الوليد يجد الأمان والطمأنينة في حضن أمّه عندما تضمّه إلى صدرها، فإنّ الفلسطيني يستمدّ هذا الإحساس الثابت من طفولته ويطبّقه عملياً عندما يسمو على حياة المهانة مفضّلاً الموت في أرضه متلفّعاً بترابها الرحيم على حياة الفرار والتشرّد بعيداً عنها:

يا نوحُ!
لا ترحلْ بنا
إن الممات هنا سلامه
إنا جذور لا تعيش بغير أرضٍ..
ولتكن أرضي قيامه(٧)

لا شك أن الشاعر يستثمر هنا قصّة الطوفان بشكل يقلب فيه البُعد الديني للقصّة القرآنية، دون أن تجسّد هذه الممارسة الفنية تمرّداً على القيمة الروحية المتجلّية في محبّة الأرض إلى درجة العبادة. فهو لا يأخذ من المعطى التراثي تفاصيل حدثه الدرامي، وإنما يكتفي منه بقيمته الثورية التي تعكس في الظاهر عصياناً، وتدّخر في العمق عبادة لأرض الوطن.

وما يؤكد التعلق بالأرض إلى حد الموت بالنسبة إلى

= الحديث، ضمن كتاب: زيتونة المنفى، جماعة من المؤلفين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٧، ص ٥٦ ـ ٥٧.

(٧) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ديوان محمود درويش، المجلّد الأول، ط ١٤، ١٩٩٤، ص ١١١.

الفلسطيني هو الرفض الصريح لأي موت خارج فلسطين. ومحمود درويش لم يدّخر جهداً في مواجهة الخطط التي كانت تحاك دائماً من أجل إبعاد المقاومة ورموزها عن الأمكنة التي تحتلّها إسرائيل في فلسطين ولبنان والأردنّ... وقد كانت بالفعل خططاً مدروسة وهادفة إلى إخماد روح المواجهة عن طريق المزيد من الإبعاد والتشريد. وهذا مصير مرفوض يهدّد باستشهاد مجّاني خارج رحم الأرض برمزها الأمومي. يقول درويش في هذا السياق: «لا نريد أن نستشهد مجّاناً، فليس دمنا رخيصاً إلى حدّ التبذير. ولا نرغب في الموت في المكان الذي تحدّده لنا أقدار التراجيديا العبثية، ففي بعض البراري لا صدى للصوت. لا صدى للصوت في هذه البرّية التي يُراد لنا أن نُساق إليها كما كانت تُساق القرابين الإغريقية إلى المذبح. لقد استردّت الضحية وعيها، وهي تعرف أن الكاهن، وقائد الجيش، لا يريدان تحويل دمها إلى مطر على الصحراء العربية في هذه اللحظة المريضة..»[٨] فليس الموت هو ما يُرهب الذات الفلسطينية، بل الموت خارج الأرض. فهو الكابوس الذي لا يفتأ يطارد هذه الذات، لذلك تضطرم شاعرية محمود درويش عندما يتعلق الأمر بموضوع الأرض؛ فيحثّ متخيّله على التداعي الحرّ وهو يسلّم كيانه بأجمعه للتحلل والذوبان في عناصر أرضه:

أُسمّي الترابَ امتداداً
أُسمّي يديّ رصيف الجروح

---

(٨) محمود درويش، في اللحظة المريضة، مجلة الكرمل، العدد ٩، ١٩٨٣، ص ٨.

أُسمّي العصافير لوزاً وتينْ
أُسمّي ضلوعي شجرْ
وأستلّ من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجرْ
وأنسف دبّابة الفاتحينْ
وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروبْ
ولِدت على كومة من حشيش القبور المضيءْ[٩]

إنّ الشاعر، هنا، يُبدع لحظة أسطورية شبيهة بلحظة المسخ، حيث ينهض كيان جديد يتداخل فيه الجسد بالأرض إلى درجة التماهي المطلق. وكأنّ الشاعر بذلك يبحث عن قوة خارقة تمكّنه من المواجهة المنتصرة على عدوّه؛ أو كأنّ ضياع الأرض بثّ فيه حنيناً جارفاً وتوقاً كبيراً إلى الذوبان في عناصرها؛ لا سيّما أن هذا الجسد قد ولِد ـ قبل تحوّله ـ مجاوراً للموت (ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء). وهذه إشارة إلى الألفة التي أصبحت متحققة بين الجسد الفلسطيني وموته. وهي أُلفة ناتجة من التناسب الحاصل بين حَيْزَي المكان والزمان من جهة، وولادة الجسد من جهة ثانية. فالولادة تمّت في شهر آذار/ مارس، وهو شهر خريفي يرمز إلى نهاية دورة طبيعية، وفي مكانٍ يعدّ بامتياز فضاء لاستراحة الموتى: «القبور».

(٩) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٨، ص ١٦٠.

وهكذا نجد أن ارتباط الموت بالأرض في نسيج شعري واحد هو في الحقيقة نوع من استعادة النموذج الأسطوري الهاجع في الوعي الجمعي، والذي يُضفي هالات من التقديس على علاقة الكائن بالأرض، خصوصاً في حالة محمود درويش الذي جعل من شعره سلاحاً جمالياً يذود به عن الهويّة المهدّدة بالتلاشي في مرحلة ضياع الوطن ـ الأرض، وتشرّد أبنائه. ولعل هذا ما يشير إليه محمد جمال باروت وهو يتحدث عن الرمز الشعري عند محمود درويش: «انشغل محمود درويش بعد خروجه من الأرض المحتلة (١٩٧١) بالرموز الديناميكية التكوينية التي تختلف كلّياً عن الرموز الستاتيكية التعبيرية، ويفسّر ذلك العمق الأصلي لهذه الرموز، أي عمق امتصاصها وتحويلها لما يسمّى بلغة يونغ بالأنماط الأصلية الهاجعة في اللاشعور الجمعي. ومن هنا تميّزت رموزه الديناميكية التكوينية التي تلتقي نواتها التوليدية برمّتها حول رمز الأرض، بفعاليّة وظائفها الإرجاعية، أي فعاليّة قدرتها وقابليّتها على التذكير برموز غيرها، وتغدو في عملية القراءة نتاج الهوية الديناميكية المفتوحة الرمز، الذي هو بؤرة امتصاص وتحويل لشبكة من الرموز الأصلية الجمعية.»(١٠)

ومعنى ذلك أن الانحياز إلى الرموز التكوينية بدل الرموز التعبيرية، يبرّره هاجس تصحيح أخطاء التاريخ المرتكبة من قِبل المغتصبين للأرض، الذين يختلقون الأكاذيب ويدّعون ملكية

---

(١٠) محمد جمال باروت، مفهوم الرمز الديناميكي في الشعر الفلسطيني الحديث، ضمن كتاب: زيتونة المنفى (م. س)، ص ٦٧.

الأرض بدعوى أنها تحتضن هيكلهم المزعوم. لذلك «فالكنعنة(*) لديه هي المرجع المبدئي الدفين للذات، إنها بلغة درويش (توراة الجذور) ولكن توراة فلسطينية.»(١١)

إذن، فإن التماهي المطلق بين الذات ورمزية الأرض قد يذهب إلى حدّ بعيد، عندما تصبح الذات حالّةً محلّ الأرض ونائبة عنها، وعندئذ تستعير منها كل الصفات المميّزة للأرض باعتبارها مكاناً:

أنا أول القتلى وآخر من يموت /
إنجيل أعدائي وتوراة الوصايا اليائسة /
كتبت على جسدي /
أنا ألف، وباء في كتاب الرسم، أعني الكهف يشبهني ويقتلني سواي /
كل الشعوب تعوّدت أن تدفن الموتى بأضلاعي وتبني معبداً فيها
وترحل عن ثراي
وأنا أضيق أمام مملكتي
وتتّسع الممالك فيّ،

(*) صيغة مشتقة من الكنعانيين، والكنعانيون نزحوا من شبه الجزيرة العربية واستقروا بالقدس منذ عام ٤٠٠٠ ق. م، وفي ذلك تأكيد لهويّتها العربية. (انظر: القدس، سيرة مدينة، لخالد محمد غازي، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨، ص ٢١ وما بعدها.

(١١) محمد جمال باروت، (م. س)، ص ٦٧.

يسكنني ويقتلني سواي.
كل الشعوب تزوّجت أمّي،
وأمّي لم تكن إلا لأمي
خصرها بحر. ذراعاها سحاب يابس
ونعاسها مطر وناي[(١٢)]

لا فرق، إذن، بين الذات الممتدة في الجماعة وبين أرضها التي عبرتها شعوب كثيرة، وأرّخت لحضاراتها فيها بما أودعته من موتى في شِعابها. إنها الأرض التي استهوت أُمماً كثيرة عبر التاريخ، لكونها كانت على امتداد أزمنة طويلة مهبط أديان سماوية، ومحطة طاهرة لأنبياء جعلوها قُبلة لمن يؤمن بنور السماء.. لذلك فإن السارد الشعري ـ في هذا المقطع ـ يراوح في تجلّياته بين الكائن الفلسطيني والمكان، والشاعر خلال ذلك يؤسطر هذه الكينونة عن طريق تذويب الحدود الفاصلة بين المحلّ والحالّ فيه، وعن طريق إلغاء المنطق المتحكم في الأغراض الفيزيولوجية عندما يصبح أول القتلى هو نفسه آخر الموتى:

أنا أول القتلى وآخر من يموت

ولا شكّ أنّ الشاعر يميّز، هنا، بين فعل «القتل» والأثر الناجم عنه عادة، وهو الموت. فقد يُقتل الإنسان، ولكنه لا يموت أي لا

---

(١٢) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، دار سراس للنشر، تونس ١٩٨٤، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

يفنى؛ بمعنى أنه يكتسب خلوداً وحياة جديدة أقوى وأمتن من حياة الجسد السابقة.

كما قد يدلّ القتل في قول درويش على التشرّد واللجوء ودخول الفلسطيني في رحلة التيه، إلا أن هذا التيه بقدر ما يحمل من مرارة الإحساس بالضياع، فإنه بداية لبحث التائه عن جذوره «فالتيه الفلسطيني لم يؤدّ إلى ذلك الذوبان في عتمة اللجوء، والدوران في متاه المنفى المغلق. إنه تحوّل إلى مسير اكتشاف لمنابع الجذور وملتقيات العطاء، إلى رحلة صوب البؤر التي يعاد فيها إنشاء الهويّة الإنسانية والأوطان الرحبة. التيه انشطار وإعادة تركيب، مساءلة وتأكُّد، مسيرة كبرى لتستجيب السماء الشعبية للصرخة العادلة..»(١٣)

إن التعلق بالأرض لا يرد عند محمود درويش دائماً في القوالب الشعرية ذات الأبعاد الرمزية، بل إنه يظهر لديه في أشدّ اللحظات واقعية، فقد علّمته حياة المنفى أن يتوجّس دائماً من الموت خارج الأرض ـ الأم؛ ولذلك فإنه يؤكد على وصيّته الوحيدة في رسالة كتبها إلى صديقه الشاعر سميح القاسم ضمّنها رغبته الملحّة في أن يُدفن في وطنه:

«هناك ولدت.. هناك ولدت.. وهناك أريد أن أُدفن. ولتكن تلك وصيّتي الوحيدة!»(١٤)

---

(١٣) عبد اللطيف اللعبي، الكتابة الفلسطينية في الوعي واللاوعي، مجلة الكرمل، العدد ٦، ١٩٨٢، ص ٣١٢.

(١٤) محمود درويش وسميح القاسم، **الرسائل**، دار توبقال للنشر (م. س)، ص ٣٨.

٢ - الموت الأسمى (الاستشهاد)

يشغل موضوع الاستشهاد الحيّز الأكبر في قصائد محمود درويش، بل يكاد أن يكون هو اللازمة التي عزفها الشاعر على امتداد تجربته الفنّية الأولى التي تؤطّرها مجموعاته الشعرية: عاشق من فلسطين(١٩٦٦)، العصافير تموت في الجليل (١٩٦٩)، حبيبتي تنهض من نومها (١٩٧٠)، أحبّك أو لا أحبّك (١٩٧٢)، محاولة رقم ٧ (١٩٧٣)، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (١٩٧٥)، أعراس (١٩٧٧)، حصار لمدائح البحر (١٩٨٤). ففي هذه المجموعات تبدو الرؤية الشعرية موازية لصعود حركة المقاومة وسقوط عدد هائل من الشهداء الفلسطينيين في مذابح جماعية مدبّرة من قِبل السياسة الإسرائيلية التي كانت تهدف إلى تهجير المواطنين عن قراهم ومدنهم، أو في أعمال بطولية كان ينفّذها بعض الفدائيين، أو في أعمال الاغتيالات المدبّرة ضد بعض المثقفين والقياديين. ففي هذه المجموعات الشعرية تخلص الرؤية لحركة المقاومة في أقصى إيقاعاتها. وخلال هذه المرحلة من تاريخ فلسطين كان النشيد الدرويشي يلتقط تلك اللحظات الدموية ليختبر بها قدرة الموت العنيف وحدوده في إمكان إنتاج حياة جديدة أعنف ضمن مسار إيديولوجي يجتهد في تحويل سقوط أجساد الشهداء إلى ملحمة ضاجّة بالأبعاد الخصبة لذلك الموت الذي يُعدّ أساساً لتصحيح أخطاء السياسة، وترميماً لخريطة الوطن التي ظلمها التاريخ. وحسب عبد الرحمان ياغي فقد «جاء محمود درويش ليمضي في الانطلاقة نحو «شعر التسييس» وهو غير «الشعر

السياسي»، لأن التشكيل الفني الشعري لديه هو المهيمن على السياسة، يفتّتها ويقيم بنيته الشعرية على أساس غنائية ملحمية درامية، تتحوّل بالسياسة إلى أبعاد اجتماعية وعلاقات، وتُبلور بذور الوعي والتوعية في الجماهير، وتستثيرهم بل وتستفزّهم أحياناً ليتبيّنوا الظلم المشتمل عليهم، وينهضوا، ويروا الخلل المحدق بهم»(١٥)؛ فهو في موضوع الاستشهاد يكفر بالموت وينكره، بل يراه حياة بصبغة أكثر حركة ودلالة:

كفر قاسم
إنّني عدتُ من الموت لأحيا، لأغنّي
فدعيني أستعرْ صوتيَ من جرحٍ توهّج
وأعينيني على الحقد الذي يزرع قلبيَ عوسجْ
إنني مندوب جرح لا يساومْ
علمتني ضربة الجلاّد أن أمشي على جرحي
وأمشي
ثم أمشي
وأقاومْ(١٦)

بهذا التوهّج الفني للغة التي اختارت أن تُضمر الجماعي في

---

(١٥) عبد الرحمان ياغي، محمود درويش في مرحلة النضج والتفوّق، ضمن كتاب: زيتونة المنفى (م. س)، ص ١٤٩ ـ ١٥٠.
(١٦) محمود درويش، مجموعة آخر الليل، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، ط ١٤، ١٩٩٤، ص ٢٠٤.

الذاتي يعلو صوت الشعر الملتزم الذي قرر أن يكون خطاباً نائباً عمّن أخرس صوتَهم موتُهم البطولي في كفر قاسم، وغيرها من المذابح والملاحم الفلسطينية. وإذا كانت آلة العدو القاتلة قد أسقطت الشهيد في معركته العادلة فإن الشعر قادر على استعادته في كينونة جديدة، ربما كانت أقوى من كينونته السابقة على زمن الاستشهاد. . فقد أصبح الشاعر مغنياً يستعير صوته من جرح متوهّج، حاملاً قلباً مزروعاً بعوسج الحقد على عدوّه. وهكذا يصبح الشهيد في انبعاثه الجديد مخلوقاً أسطورياً يضاهي في قوته ورمزيته أبطال الأساطير القديمة المنبعثين بعد موتهم البيولوجي.

إن الشهيد، كما يُستعاد شعرياً، يعرف جيداً أن دمه لم يذهب هدراً، وأن حياته الجديدة تعمل بفعالية أقوى وبحيوية دائبة؛ فقد صار حضوره وبالاً على أعدائه، وعنواناً محفوراً بزمن السنابل المتموّجة وبأغنية العذاب الزائل عن شعبه:

كتبوا على الجدران رقمَ بطاقتي
فنما على الجدران . . مرجُ سنابلِ
رسموا على الجدران صورةَ قاتلي
فمحت ملامحها ظلال جدائلِ
وحفرتُ بالأسنان رسمَك دامياً
وكتبت أغنيةَ العذاب الراحلِ(١٧)

---

(١٧) محمود درويش، مجموعة آخر الليل، ديوان محمود درويش، المجلد الأول (المصدر السابق)، ص ٢٣٥.

فالجدار ـ في هذا المقطع ـ حيّز أيقوني لاستدراج العلامات إلى أبعادها الدلالية العميقة، أي عبر الانتقال بها من الواقع إلى الخيال، ومن الكائن إلى المحتمل.. في لغة تحتفي بالصور الحسّية وتقودها للإذعان لكل ما هو إنساني طافح بقِيَم التحوّل والخلود. لقد كان درويش «يرى في اللغة أو القصيدة شكلاً متطوّراً من الحضور الإنساني في الوجود، كما يرى فيها بلورة لمرحلة متسامية من مراحل التحوّل والطواف الممتدّ. وإذا أردت استخدام مصطلح شعري دالّ فإني أقول إنه كان يرى في اللغة أو القصيدة مِرآة تختزن حضوره الإنساني المتحوّل في حركة أو طواف مستمّرين.»[(١٨)]. ذلك أن محمود درويش ينطلق في مشروعه الفني من مبادئ يعتبرها أساساً لقيام جدوى الشعر ووظيفته في الحياة. وقد دافع عن هذه المبادئ نثراً كما دافع عنها شعراً. فهو وإن كان يدعو إلى احتضان الانشغالات الجماعية من خلال صوغ صورة البطل وتحوّلاته، فإنّه لا يُلغي عنصر الذاتية من العمل الشعري؛ لأن الذات تبقى عنصراً مواجهاً للحياة في شتى احتمالاتها، وبها يتّقي الشاعر السقوطَ في هوّة اللغة المباشرة التي رانت طويلاً على التجارب الشعرية المعاصرة.. وفي هذا الصدد يقول درويش: «إن البحث عن تحوّلات البطل في نتاجنا كلّه يقتضي تحوّلات في اللغة، والتخفيف من النطق باسم الجماعة إلى التكلّم باسم الذات الحاملة للجماعة، وهذا يقتضي طبعاً قصيدة متواضعة أو متقّشفة، تمجّد إنسانية

---

(١٨) علي الشرع، استراتيجية القراءة، منهج نقدي، مجلة علامات في النقد، المجلد ١٠، الجزء ٣٧، النادي الثقافي لجدة، شتنبر ٢٠٠٠، ص ١٨١.

الإنسان التي لا تُختزل بقدرته على التضحية، وتمجّد حبّه للحياة وليس حبّه للموت، تمجّد الإنسانية فيه، وهذا جزء من مشروع بحث الفلسطيني عن إنسانيته.»[١٩]. ويتأكد هذا الرأي من أن خوض الشاعر في موضوع الاستشهاد لم يكن يعني دائماً التحريض على الموت كطريق وحيد في المقاومة من أجل استعادة الأرض المغتصبة، فجحافل الشهداء قد ترعب الشاعر أحياناً إلى درجة رجائهم الكفّ عن هذا الموت، وهو رجاء جهر به في قصيدته الشهيرة «سنة أخرى. . فقط»[٢٠] وفيها تعلو نبرة الحزن على الذين يرحلون بلا هوادة متخلّين عن حقّهم في الحياة وفي الشهوات؛ كأنهم خُلقوا من أجل هذا الموت الجماعي الذي لا يرحم، في سبيل أرض لا قيمة لها بدونهم:

أصدقائي، شهدائي
فكّروا فيّ قليلا
وأحبّوني قليلا
لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاءً، لا تموتوا
انتظروني سنة أخرى

---

(١٩) من حوار أجري مع الشاعر بعنوان «محمود درويش. . . لا أحد يصل»، أجراه كل من: غسان زقطان وحسين البرغوثي وحسن خضر وزكريا محمد والمتوكل طه ـ ضمن كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان (الأردن) ١٩٩٩، ص ١٨.
(٢٠) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ٧٥.

سنة
سنة أخرى فقط
لا تموتوا الآن، لا تنصرفوا عني
أحبّوني لكي نشرب هذي الكأس
كي نعلم أن الموجة البيضاء ليست امرأة
أو جزيرة،
ما الذي أفعله من بعدكم؟
ما الذي أفعله بعد الجنازات الأخيرة؟
ولماذا أعشق الأرض التي تسرقكم مني
وتخفيكم عن البحر؟
لماذا أعشق الذي غطى المصلّين
وأعلى المئذنة؟[21]

إن قراءتنا لهذا المقطع الطويل تجعلنا متيقّنين بأن الموت، حتى في أسمى معانيه وهو الاستشهاد، قد يصبح مصدر تعاسة للذات المؤمنة بقدسية قضيتها. كما قد يظهر من خلال تأويل المعاني المنبثقة بين الأسطر أن هذه الذات قد وصلت إلى أقصى درجات يأسها. والواقع أن الذات الحاملة للجماعة لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تبتهج بالتفرّج على الموت اليومي الذي يحصد الشهداء دونما نتيجة عملية تتحقق.

(٢١) المصدر السابق، ص ٨١ ـ ٨٢.

إن مثل هذا الموت قد خلق حالة من الاعتياد عليه، حتى غدا في نظر الناس أمراً هيناً وطبيعياً، وصار الإنسان الفلسطيني، تبعاً لذلك، سلعة للاستهلاك المجّاني. فهو لا يُتصوّر إلا جريحاً أو قتيلاً؛ وهذا ما دفع محمود درويش مرة إلى أن يصرخ قائلاً: «تمرّ تقارير الموت اليومي، الموت الجماعي، مع فناجين القهوة العربية دون أن تصرف أحداً عن شؤونه الخاصة والعامة، ودون أن تحدث ارتباكا في وزارة خارجية أو وزارة صحة... فقد صار من المألوف، ومن الطبيعي، ومن العادي أن يُقتل الفلسطينيون. ألم يُخلقوا لهذه المهنة؟ ولا تخيّم سماء المخيّم المحروقة على ضمائر الفحم، كأنّ المخيّم وعاء مفاهيم لا تجمّع بشري، كأنّ المخيّم مكان مصطنع لإنتاج مسلسل تلفزيوني عن لعبة الموت.»(٢٢)

لا شك أن الاستشهاد هو أسمى تضحيةٍ يقدم عليها الإنسان، فليس هناك أعلى من بذل الروح في سبيل قضية أو موقف.. وتاريخ فلسطين يبتدئ بأول شهيد تأجّجت في نفسه نخوة الوطنية، فقرّر الجهاد دونما تردّد؛ لأنه وازن بين حرية الأرض وكرامة أصحابها. وقد تنبّه الشعر الفلسطيني منذ ذلك الوقت إلى قيمة هذا العمل البطولي ودوره في تحميس المجاهدين، وقد كان في ذلك شبيهاً بالنفحة البطولية التي تضمّنها الشعر العربي القديم. ومن أروع ما كُتب في هذا السياق في بداية النكبة العربية أبيات للشاعر عبد الرحيم محمود، يقول فيها:

---

(٢٢) محمود درويش، **عابرون في كلام عابر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩١، ص ٨٥.

سأحمل روحي على راحتي
وألقي بها في مهاوي الردى
فإمّا حياة تسرّ الصديقَ
وإما مماتٌ يغيظ العدى
ونفسُ الشريف لها غايتان
ورود المنايا ونيل المنى(٢٣)

وقد واصل الشاعر محمود درويش هذا المشوار الفني الذي كان سنداً للمقاومة ولكن بنَفس يحافظ على البعد البطولي في مستواه الإنساني العميق؛ لكن بلغة تنتصر للجمالي قبل أن تنتصر للفدائي المحارب. . وهذا أمر طبيعي عند شاعر يقدّر مسؤوليته الرمزية في الحفاظ على الشعري من الانجراف وراء الخطابية والمباشرة في التعبير بدعوى الالتزام. . «إن شعر محمود درويش ليس شعراً سياسياً، وإن بدا كذلك، فهو شعر إنساني يتجاوز ما هو آنيّ، ويوظّف الحدث اليومي، فيقتنصه من لحظته الراهنة ويرفعه ليصبح مادة شعرية ملائمة، وهو في مجمل هذه التجربة ينوّع موسيقياً، وكأن كل ديوان يحمل في بنيته الإيقاعية تجربة جديدة، ثم هو ينوّع في البنية التركيبية ليصل إلى حدود البناء الدرامي، مع الحفاظ على رومانسية عذبة تحفظ لشعره خصوصيته وتجليّاته المبدعة.»(٢٤)

(٢٣) عبد الرحمان ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، بيروت ١٩٨١، ص ٢٦٧.
(٢٤) عبد الله رضوان، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش (م. س).

من هنا نجد أن الموت ضمن تيمة الاستشهاد يدخل معترك الخصوصية الجمالية لدى محمود درويش، فيفقد مفاهيمه المباشرة وحتى المجازية والاستعارية ليكتسب أبعاداً جديدة تذهب إلى حد التعارض مع المفهوم الشائع للموت باعتباره نهاية عمر:

في البدء لم نُخْلَقْ
في البدء كان القولْ
والآن في الخندقْ
ظهرت سِمات الحملْ(٢٥)

وواضح هنا أن الشاعر يستمد من النص المقدّس الذي يتحدث عن الكلمة باعتبارها أول شيء استهلّ الله به خلق العالم. وهو يجعل هذا المعطى الديني في خدمة الفكرة الشعرية التي يهجس بها المقطع؛ وكأنه يستمد من قدسيّته هالات يضفيها على الموت ـ الاستشهاد الذي يتأسس في الخندق. لكن الموت، هنا، لا يتم التنصيص عليه إلا باعتباره أمارة على حملٍ تعقبُه ولادة جديدة. ولعلّ دلالة الموت بمعناه الاستشهادي على فكرة الولادة الجديدة هو ما يعنيه عبد اللطيف اللعبي عندما يقول: «مرة أخرى تبرز فلسطين كخبيرة بشؤون الجدلية. . إن معرفتها الحميمية بالموت تمكّنها من النفاذ إلى جوهره، وتحطيم نواته العاصية وتحويل مبدأه

(٢٥) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، دار سراس للنشر، تونس ١٩٨٤، ص ١١٥.

ووظيفته. إن الموت في هذه الحالة يصبح أساس الانبعاث. الموت يُنتج الحياة بقدر ما تُنتج الحياة الموت. معنى ذلك أن الإنسان يستطيع فهم وتوجيه قدره.»[٢٦]

إن موت الشهيد لا يجسّد فقط قيمة معنوية تُذكي روح المقاومة بين الأحياء، وتحفظ وجوده المستمر بينهم بما قدّم وبما ضحّى، بل إن جسده الذي هوى في أرض المعركة يتحوّل ـ في سياق شعري حماسي ـ إلى عتاد حربي صالح لاستعمال مادي جديد:

حاصرْ حصارَك... لا مفرّ
سقطت ذراعك فالتقطها
واضرب عدوّك... لا مفر.
وسقطتُ قربك، فالتقطني
واضربْ عدوّك بي... فأنت الآن حُرّ
حرّ
وحرّ...
قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرة
فاضرب بها، اضرب عدوك... لامفرّ[٢٧]

وإذا كان الشاعر يميل في هذا المشهد الحماسي إلى المباشرة

(٢٦) عبد اللطيف اللعبي، الكتابة الفلسطينية في الوعي واللاوعي، مجلة الكرمل، العدد ٦، ١٩٨٢، ص ٣١٣.
(٢٧) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٣٥.

التي يؤجّجها كلٌّ من فعل الأمر وضمير الخطاب، فتخفت شعرية اللغة، فلأن السياق التاريخي كان أقوى من أي جنوح إلى التأمل الهادئ والصياغة اللفظية المترفة. إن لحظة المواجهة العنيفة مع عدو لا يؤمن بغير التخريب والمذابح الجماعية تستدعي استنفار لغة موازية تتضمّن من العنف والمباشرة ما يكافئ عنف الممارسة العدوانية. ولاسيما أن هذا المقطع كتب ضمن قصيدة «مديح الظل العالي» غداة اكتساح العدو الصهيوني لمدينة بيروت، وما أعقب ذلك من مشاهد القتل الجماعي في مذبحة «صبرا وشاتيلا»، ودفع المقاومة الفلسطينية إلى النزوح عن بيروت بمباركة دولية ظالمة.

وهكذا نرى الرؤية الشعرية إلى الموت في هذا المقطع المباشر تقوم على ثالوث (السقوط ـ الضرب ـ الحرية) ضمن حركة إيقاعية متصاعدة، يلعب التكرار المعجمي والتركيبي من خلالها دور المحفّز على الانتقال الضروري من القول إلى الفعل.

هذه الحماسة المفرطة الضاربة إلى حد بعيد في لغة التحريض لا تعني في شيء أن محمود درويش من الشعراء الذين ينصبون قصائدهم فخاخاً للمزيد من الشهداء، أو من الذين يستغلّون ظروف الكوارث والمذابح ليزيد رأسمالهم الرمزي في اللغة والشعر. فهو على الأقل واحد من أبناء هذا الشعب الذي تجرّع مرارة التشرّد وعانى بشكل مباشر من شظف المخيّم ومن قيد الإبعاد القسري عن الوطن بسبب مواقفه وآرائه. ولذلك نجده، أحياناً، يشكر الجنازات لأنها تمكّنه من الحصول على تصريح لزيارة الأهل. يقول درويش عن الموت الفلسطيني الذي صار حالة يومية مألوفة: «تنتهي مدة

الحزن المحددة في تصريح سفر. تنسلّ من الجنازة الثانية وتعد أهلك بالعودة لزيارتهم في جنازة قادمة. فهذه هي المناسبة الوحيدة للحصول على إذن بالحركة. ما أشد العلاقة بين الموت والحركة..»[٢٨].

وإذا كانت نبرة تمجيد الاستشهاد تعلو كثيراً في قصائده التي تمثّل تخطيطاً جمالياً يحرص على الإقدام على تحرير الوطن، فإنه في الوقت ذاته يدّخر كثيراً من الوفاء والمحبة لمواكب الشهداء الذين استصغروا أرواحهم فداء للأرض السليبة؛ ذلك أنه يركّز متخيّله وكل أدواته اللغوية والشعرية في محاولة لبثّ الحياة في أجسادهم، وبعثهم من جديد في شكل كائنات خارقة تمتلك القدرة الكافية للنهوض من صمت القبور ليكملوا الدور الذي قطعه الموت:

بيروت / ليلا

يخرج الشهداء من أشجارهم، يتفقّدون صغارهم،
يتجوّلون على السواحل

يرصدون الحلم والرؤيا، يغطون السماء بفائض
الألوان، يفترشون موقعهم

يسمّون الجزيرة، يغسلون الماء، ثم يطرّزون حصارنا
قططاً.. ونخلا.[٢٩]

---

(٢٨) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣، ص ١١٩.

(٢٩) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٥٢.

هكذا يكون التأكيد على حياة الشهداء في شعره صورة متكررة ومستمدة من النصوص الدينية الإسلامية التي كرّمت الشهداء عندما نفت الموت عنهم، وفسّرت انتقالهم إلى العالم الآخر بانتقال حيّ إلى عالم الخلود.. من هنا نجد الشاعر يعامل شهداءه معاملة الأحياء ويسقط على سلوكهم صفات الحياة وأعراضها:

عندما يذهب الشهداء إلى النوم أصحو، وأحرسهم من هواة الرثاء
أقول لهم: تصبحون على وطن، من سحاب ومن شجر، من سراب وماء
أهنّئهم بالسلامة من حادث المستحيل،
ومن قيمة المذبح الفائضة
وأسرق وقتاً لكي يسرقوني من الوقت. هل كلنا شهداء؟[٣٠]

إنهم لم يموتوا، ولذلك فهو يمنع الشعراء من رثائهم الذي قد يسيء إليهم. ولأنهم ناموا بنيّة استرجاع الوطن فإن تحيّته لهم تقترن بتحقيق نيّتهم وأمنياتهم (تصبحون على وطن).

٣ - الإحساس بالمرارة

إن محمود درويش الذي كان يصحو ليحرس الشهداء من الرثاء على اعتبار أن موت الشهيد حياة مستمرة، كان أحياناً يفشل في

(٣٠) المصدر السابق، ص ٢٢٢.

الاحتفاظ بهذه القيمة المعنوية، خصوصاً عندما يرى أصدقاءه من المناضلين يسقطون تباعاً داخل الوطن وخارجه. ففي قصيدته «اللقاء الأخير في روما ـ مرثية لماجد أبو شرار» ينهار الشاعر تماماً لجلال المصاب، ويترك للموت فرصة التسلل الظاهر إلى سطح اللغة في نبرة لا تنجح في إخفاء إحساسها بالمرارة والغبن:

حبيبي، من الصعب أن أتأمّل موت حبيبي
ولا أرميَ الأرض
في سلّة المهملات(٣١)

فهنا نجد ارتداداً كبيراً عن الموقف الصارم الذي ضمّنه قصائده عن الشهداء. فالأرض التي كانت تستحقّ كل ذلك الفداء، أصبحت لديه شيئاً غير مرغوب فيه وتافهاً إلى درجة الرغبة في إلقائه في سلّة المهملات. لكننا لا نستطيع التجرّؤ على القول إن الشاعر يشطب ـ بموقفه هذا ـ تاريخه الشعري الطويل الذي أمضاه في تمجيد الشهداء وتزكية بطولاتهم؛ لأننا إن فعلنا سنصادر كل المعاني النبيلة المزروعة بين ثنيّات ذلك التاريخ الجمالي، وسنتجاهل إحدى الميزات الأساسية التي تمنح الشاعر عادة خصوصية الشعور بالحياة، وخصوصية الحساسية المفرطة تجاه ظواهر الوجود.

إن الشاعر مهما تحلّى بالجلد والتحمّل في المواقف الصعبة، فإنه بالرغم من ذلك ينطوي على مشاعر الضعف والرقّة؛ ولذلك

(٣١) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ٦٨.

فهو لا يستطيع إخفاء تبرّمه من تعاون السماء والزمن عليه، وهو تبرّم ربما وصل به إلى حدّ التمرّد بالمعنى الوجودي أو العبثي:

لا شيء يستدعي أسى
فالموت أكبر من مزاميري..
نامي.. عيون الله نائمة
عنا، وأسراب الشحاريرِ
وضماد جرحك زهرة ذبلت(٣٢)

هذا الإحساس باليأس أو بعبثية اللحظة لا يشكّل منطلقاً فكرياً أو اتجاهاً فلسفياً في الحياة لدى الشاعر. إنه مجرّد لحظة عابرة وإحساس مؤقت يستبد به زمناً قصيراً، فيعرّيه أمام عواطفه الجيّاشة قبل أن يسترجع معنوياته من جديد، ليدخل مع الموت في مواجهة جمالية يحشد لها من متخيّله ما يجعله يمارس عليه التحويل الإيجابي بما يستدعيه من معطيات معرفية ورمزية تضمن له نصراً محققاً عليه. كل ذلك وهو لا يدّخر جهداً في أن تكون المواجهة الجمالية للموت مؤازرة بالرؤية الإنسانية وبتجربة المعيش اللتين تضمنان التواصل الإبداعي المطلوب بينه وبين قارئه. فمحمود درويش من الشعراء الذين يؤمنون بالتمازج المطلق بين الحياة والفن في النص الشعري؛ يقول في هذا الصدد: «إن النص الشعري إذا كان لا يحمل تجربة إنسانية، أي إذا كان لا يحمل أنوات تشكل

---

(٣٢) محمود درويش، مجموعة أعراس، ديوان محمود درويش، المجلد الأول (م. س)، ص ٢٥.

التقاء إنسانياً، فلا حاجة للقارئ به، مهما كانت شعريته..»[٣٣] وهو بذلك يؤكد على معطى الجدوى من الكتابة الشعرية، لا باعتبارها تجربة لغوية تقريرية عن الواقع، وإنّما باعتبارها تجربة إبداعية مخترقة لهذا الواقع.

من هنا نلمس عنده في بعض الأحيان ذلك الشعور بالمرارة، وهو يرى الموت يحصد الفلسطينيين في كل مكان، وهي مرارة تزيد أو تنقص تبعاً لطبيعة المرحلة التاريخية التي يمر بها تاريخ هذا الشعب. ففي مرحلة حصار بيروت وما تبعها من تقتيل وتشريد للفلسطينيين، يحسّ الشاعر بأنه وحيد قد تخلّى الكل عنه:

وحدي على سطح المدينة واقف..
أيوب مات، وماتت العنقاء وانصرف الصحابَةْ
وحدي. أراود نفسيَ الثكلى فتأبى أن تساعدني على نفسي
ووحدي
كنت وحدي
عندما قاومت وحدي
وحدة الروح الأخيره[٣٤]

إن لفظة «وحدي» تتكرر خمس مرات في هذا المقطع القصير،

---

(٣٣) محمود درويش، لا أحد يصل، حوار مع الشاعر، ضمن كتاب: محمود درويش المختلف، دراسات وشهادات (م.س) ص ٢٨.
(٣٤) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ٢٤٩.

وبذلك تكون هي العلامة الأساس في ولوج دلالاته، ومن ثم فّإن القارئ المتسرّع سيتوهّم أن الأمر يتعلق بتجربة شخصية متأزّمة يعيشها السارد الشعري، وهو يبدو في السياق وقد ارتدى قناع نبيّ مخذول قد ذهب صبره وفقد كل وسائل الدعم وغدا في مواجهة مصيره وحده. ولكننا عندما نضع المقطع الشعري في سياقه النصّي والتاريخي نستشف أن هذا السارد المتكلم بضمير المفرد هو في الحقيقة مفرد بصيغة جمع. . إنه صوت الشعب الذي اتحد وذاب في صوت الشاعر. . فالوحدانية متعددة لفظاً، ولكنها مركّزة في الواحد المجموع.

وإذا كان الشاعر يستحضر الموت هنا بمفاهيمه الدالّة على المرارة واليأس، فإنه يسلك هذا المنحى ضمن استراتيجية تفسّرها منطلقاتها وأهدافها. ذلك أن هذه المفاهيم لا تعكس اغتراباً يستوطن ذات الشاعر، أو شعوراً حادّاً بانطفاء الأمل. إنها على العكس من ذلك تسعى في قالبها الجمالي، وبشكل مقلوب، إلى إشعال جذوة الأمل في نفسه وفي نفوس من يتحدث عنهم. وقد سبق للشاعر أن عبّر عن هذه الفكرة نثراً في قوله: «الشعر لا يخلق الثورة. الشعر ثوري بطبيعته. لكنه لا يخلق الثورة. كما أن الحب لا يخلق الحبيبة. نحن نستعمل مصطلحات اتفقنا على قبولها لأننا نحتاجها ولأنها سهلة. ولكن الشعر مرة أخرى لا يخلق الثورة، لأن الثورة تحتاج إلى مواد أكثر واقعية وأكثر جفافاً من الشعر. والشعر أيضاً لا يخلق الأمل لأن الأمل يحتاج إلى مختبرات وعلماء. . إن أقصى ما استطاع أن يقدّمه شاعر ثوري هو تعميق حالة اليأس بين

الناس الذين يحبهم، وبين الواقع الذي يكرهه ويكرهونه. بهذه المفارقة الغريبة والجارحة أعطى الشاعر أملاً.»(٣٥)

وهكذا نستنتج أن محمود درويش قد استطاع في مجموع تجربته الشعرية التي تكلم فيها بروح الجماعة أن يعمّق تلك المفارقة، وأن يعطي شعبه أملاً. كما نجح في تغيير المفهوم السطحي للموت ليمنحه أبعاداً يتقاطع فيها الرمز والواقع وامتزجت فيها المعرفة بالممارسة الإبداعية؛ كل ذلك من أجل ابتداع نشيد حماسي تضمّد أصواته ونغماته معاناة شعب أُجبر على أن يقضي حياته مكافحاً في سبيل استرداد أرضه وكرامته.

---

(٣٥) محمود درويش، **يوميات الحزن العادي**، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٠١.

الفصل الثاني

الموت من المنظور الذاتي
(التناصّ والتجلّيات)

إضاءة

يمكن اعتبار قصيدة محمود درويش الطويلة المعنونة بـ«جدارية» مواجهة للموت بسلاح الذاكرة الحيّة التي تختزن قدراً وفيراً من الأحداث والرموز الثقافية. إنه يُقدِم ـ عبرها ـ على إشهار الكتابة بكل ما تختزنه من حدود معرفية وحدود خيالية في وجه الموت الذي يتربّص بالجسد. وهو بعبارة أخرى يفضح عُري الموت وجُبنه بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيّته سوى الأعضاء الهشّة، لكنه في المقابل لا يقوى على ابتزاز حمولته الرمزية تلك التي ستمكّنه من المكوث خالداً في ملكوت الأفكار والتوهّج الرمزي والجمالي. وهو في خلال ذلك يحتمي بأسماء أسلافه الكبار من أمثال امرئ القيس وطرفة والمعرّي والمتنبّي. . . وينحاز إلى صفّهم الذي يسمو على كل فناء محتمل. وقد كان احتماؤه بالجدار محاكاة لطقوس الأسلاف الذين أدركوا بالفطرة، وبالثقافة في ما بعد، أن الجسد ـ مهما عمّر - يمحوه الزمان، ولكنّ ما تخطّه الأصابع ـ حزناً وفرحاً ـ على الجدران يحظى

بالخلود. هكذا سمّى محمود درويش قصيدته: جدارية. فهي من جهة قصيدة مرفوعة بالجدار، وهذا ما يؤهّلها لأن تكون الأكثر بروزاً للعين القارئة، بمعنى أن الشاعر ينتخبها من بين القصائد الكثيرة التي يحفل بها مساره الإبداعي لكي تمثل اختزالاً. هذا في زمن منذور للتحولات الرهيبة بفعل التقدم التكنولوجي، وأن الشاعر نفسه يدعم هذا الطرح في قوله: «وإذا كان لا بدّ من تخليص، فلتكن (جدارية) مخلصاً، فالقارئ القادم ليس لديه الوقت لقراءة أي شاعر حتى ولو شكسبير.. سيختزل أي شاعر بنصّ ما، خاصة أننا مقبلون على زمن الإنترنيت.. لقد كنت أرشّح هذه القصيدة لتكون هويّتي الشعرية..»[1] ثم إن «الجدارية» بمعنى من المعاني تحيل على الكتابة و الرسم على الجدران؛ وهي ممارسة قديمة في تاريخ الشعوب، عرفها الإنسان البدائي الذي كان يتخذ من جدران الكهوف مجالاً مسعفاً للتخطيط أو الرسم.. وظل الإنسان بعد ذلك مشدوداً إلى الجدران لممارسة فعله الرمزي الذي يضمن استمراريته بعد موته. وقد غذّت الحضارات والأديان القديمة هذه الممارسة عندما انتقلت بها من عتمة جدران الكهوف إلى جدران المعابد والقصور وشواهد القبور. ولعلّ ذلك ما يفسّر إيمان الإنسان القديم بجدوى الآثار المخطوطة ومقدرتها على الحياة بعد فنائه.

---

(١) من حوار أجري مع الشاعر محمود درويش: **الشعر اختصاصي** ـ أجراه عزّت القمحاوي وعبلة الرويني، جريدة أخبار الأدب، العدد ٣٩٦، الأحد ١١ شباط/ فبراير ٢٠٠١، ص ٧.

و«الجدارية» بمعنى آخر «معلّقة»، والفرق بينهما تقني لا جوهري؛ لأن الجدارية كتابات أو رسوم محفورة على الجدار، أما المعلَّقة فهي كتابات أو رسوم سبق تنفيذها على مادّة أخرى وعُلّقت على الجدار، على نحو ما نجد في الموضوع المرتبط بالمعلّقات العربية، وهي القصائد الجاهلية التي حظيت بمكانة بارزة فقيل إنها كُتبت بماء الذهب وعُلّقت على أستار الكعبة. والشاعر محمود درويش يشير إلى أنه قصد بـ«الجدارية» كتابة مشروع شعري هو بمثابة وصيّة أو معلّقة أخيرة، يقول: «في قصيدة جدارية كنت أكثر انتباهاً أولاً للمسألة الوجودية وليس للمسألة الشعرية، وكنت أعتقد أنني أكتب وصيّتي وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه.. وما دمت أكتب وصيّتي الشعرية، فعليّ أن أستعير وأستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر.. هذا يفسّر الملاحظة الدقيقة(*) أن هناك تقاطعاً بالقصيدة هو عودة إلى إيقاعات سابقة وعودة إلى مفردات سابقة وعودة إلى نفس سابق.. لكن القصيدة في كلّيتها ليست كذلك لأن هناك مناطق بالقصيدة ميتافيزيقية. لقد حاولت أن أضع في هذه القصيدة كل معرفتي وأدواتي الشعرية معاً، باعتبارها «معلّقتي».»[٢]

ونستشفّ من هذه الشهادة حول القصيدة أن الشاعر كتبها في أجواء غلب فيها الإحساس بالموت مباشرة بعد خضوعه لعملية

(*) يقصد الشاعر «الملاحظة الدقيقة» لمحاوريه حول وجود تقاطعات جمالية بين قصائد الشاعر السابقة وقصيدة جدارية.

(٢) الشعر اختصاصي (م.س).

جراحية دقيقة في القلب؛ وهذا ما جعل الموت يلقي بظلاله الكثيفة على القصيدة، ولكن بمنظور مختلف عن منظورات الشعراء الذين واجهوا الموت بأحاسيس مستسلمة لرهبته وهوله. وهذا ما سنحاول مقاربته في هذا المقام.

إن الشاعر مؤمن بأن ما خطّته أصابع الأسلاف وظلّ منقوشاً على الجدران لهو دليل على خلود أصحابه، وعلى انهزام الموت أمامه:

هزَمَتْك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين. مِسَلّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنةِ
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمتْك
وانتصرتْ، وأفلَتَ من كمائنك
الخلودُ. . . . .(٣)

بهذا الرصيد الإنساني يأتي الشاعر مدعوماً ليواجه الموت، باحثاً عن نِقاط ضعفه التي كشفت عنها الآثار السابقة من غناء ونقوش وكتابات. . . مضيفاً إليها ما توصّل إليه عبر مساره في المجالين الحيوي والإبداعي؛ وكأنّ حياة البشر منذ وجدوا محكومة بهذه المواجهة التاريخية التي انتظمت في مراحل، كل مرحلة تسلّم للأخرى ما انتهت إليه من أسلحة رمزية قادرة على النيل من هذا

---

(٣) جدارية محمود درويش، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠٠، ص ٥٥.

المجهول الذي يسمّى موتاً. ولعلّ الشعر هو أهمّ الاستراتيجيات الحربية تنكيلاً بالموت، لكونه قادراً على امتصاص التجارب السالفة وإعادة إنتاجها في شكل خطاب إبداعي أكثر متانة وقوة، لا سيّما إذا كان هذا الخطاب شديد الصلة بشخصية صاحبه. إنّ أعمق اللحظات التي يدمجها الشاعر في مشروعه الفني وهو يواجه إشكالية الموت والحياة تتجلى في استعارته لتجربة المتصوفة ـ والشعر ضرب من التصوّف ما دامت القصيدة سفراً في عوالم الروح بحثاً عن نقطة الوصول ـ ونعني بذلك أنه يقفز على الموت البيولوجي في مستهل جداريته ليلامس فضاءات غيبية يحاول من خلالها أن يختبر متانة المعرفة التي تشكلت من قبل في ذهنه:

. . . جئتُ قُبَيل ميعادي
فلم يظهرْ ملاكٌ واحد ليقول لي:
«ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا؟»
ولم أسمعْ هتافَ الطيّبين، ولا
أنينَ الخاطئين، أنا وحيدٌ في البياض،
أنا وحيدُ. . .
لا شيء يوجعني على باب القيامةِ.
لا الزمانُ ولا العواطفُ. لا
أُحِسّ بخفّةِ الأشياء أو ثِقَلِ
الهواجس. لم أجد أحداً لأسأل:
أينَ «أيني» الآنَ؟ أين مدينةُ

الموتى، وأينَ أنا؟ فلا عدمٌ
هنا في اللاهنا... في اللازمان
ولا وجودُ(٤)

يُهندس الشاعرُ الموتَ وما بعده في شكل يتمنّى تحقّقه، وهكذا يؤسّس قيامة متخيّلة مختلفة عن الأشكال التي أسّستها الأديان السماوية؛ فالفضاء مساحة بيضاء، تنتفي فيها كل مكوّنات الوجود الغيبي التي سبق أن راكمها في مخزونه المعرفي، أو إن هذه المكوّنات كلّها ذابت في اللون الأبيض الذي ابتلع كل شيء.. كما أن هذا الوجود السديمي ينتقل من المكان المتخيل (القيامة) إلى الذات ـ الروح فتصبح هي الأخرى فاقدة الإحساس بما تعودت عليه في الحياة الدنيا فلا شعور بالخفّة ولا بالثقل، والأدهى من ذلك أن الفضاء فارغ من كائناته المفترضة، فلا أصوات الخاطئين تحيل على وجود العذاب، ولا هتاف الطيبين الذي يؤكد النعيم.

قد تكون هذه الصورة المرسومة للإحساس بالموت قد تسرّبت إلى الشاعر من خلال تجربة واقعية ذاق فيها موته الحقيقي بتأكيد من الأطباء. وقد حدث ذلك في «فيينا» عندما تعرّض الشاعر لأزمة قلبية حادّة، ونحن نريد أن نسوق هنا نص الواقعة التي أفضى بها الشاعر إلى صديقه الشاعر سميح القاسم في إحدى رسائله، لما في هذه الرسالة ـ الشهادة، رغم طولها، من مرجعية دالّة، قد تكون

---

(٤) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س) ص ١١.

هي الحافز الأساسي على تخصيص تجربة «الجدارية» لموضوعة الموت:

«سافرت من الحياة إلى الموت في فيينا، وعدت من الموت إلى الحياة. قيل لي إنني ودّعت الحياة بلفظة واحدة «يـمّـا»، أمن اللائق أن أصف الموت.. موتي؟

اخترقت غابة من المسامير صدري وانتشرت في كل الجسد. ذابت طاقتي وسقطت على أرض الغرفة. ولكن سيرة حياتي حضرت كلها لأعرف أن الموت يحيي ما مات من الذاكرة. كان الشريط كلمات بيضاء مكتوبة على لوح أسود. رأيت كل ما كنت قد رأيت. وتوقّف الأنين على الأنين، لأنه لم يعد في وسع الناي أن يئنّ. ثلج ثقيل على صدري، وعرق بارد على جبيني. ونمت. نمت على غيمة من قطن أبيض. تشرّب النوم أعضائي وامتصّني تماماً. لم أشعر من قبل بهذه النشوة، نشوة النوم الأبيض على سحاب أبيض. بياض لم أره من قبل. بياض من ضوء ناعم، شفّاف ولا يطل على شيء. لا يعكس شيئاً. بياض خلفه نور وخلف النور بياض مصقول وأنا خفيف يحملني سحاب خفيف معلّق على هواء ثابت. لم أسقط على شيء ولم أرتطم بشيء. لم أسمع شيئاً ولم أشمّ شيئاً ولم ألمس شيئاً. ولكنني رأيت ريشة بيضاء نائمة على سحابة بيضاء واقفة على هواء أبيض.

وحين أعادوني من نشوة النوم إلى عذاب اليقظة، بأسلاك الكهرباء وثقوب في الساعدين وفي الفخذين، شعرت بالاختناق. لماذا أعادوني من سحر الراحة؟

كان عليّ أن أنتظر أسبوعين لأعرف الحقيقة: لقد أعادوني من الموت الذي استمر دقيقتين إلى الحياة. لقد أعادوني من النشوة إلى الوجع. أهذا هو الموت؟ ما أجمله! أهذا هو الفارق بين الحياة والموت؟ ما أكبره! لقد أزعجوني في نومي الأبيض الجميل. أيقظوني في ساعة لا أريد أن أستيقظ فيها، لقد أعادوني من السفر.. إلى الرحيل.»[٥]

لا شك أن القارئ لن يجهد فكره في التماس علاقات وشيجة بين هذا المقتطف الذي يخبر فيه محمود درويش بأجواء غرائبية أحسّها وهو يمرّ بتجربة موت حقيقي أو ببداية دخوله في موت حقيقي، وبين المقطع الاستهلالي لـ«جداريته». حتى لكأن الشاعر في هذا الاستهلال لا يعدو أن ينظم شعراً ما سبق أن أفضى به لصديقه الشاعر سميح القاسم مع مراعاة قوانين النظم الشعري، المتجلّية في الوزن (تفعيلة الكامل) وتكثيف التفاصيل في عبارات شديدة الاختزال والإيحاء (جئت قبل ميعادي) و (أنا وحيد في البياض) و (لا شيء يوجعني على باب القيامة) و(فلا عدم هنا في اللاهنا.. في اللازمان، ولا وجود).

هكذا يختار درويش أن يفتتح نصّ الموت بما أثبتنا واقعيته، انطلاقاً من رسالته ـ شهادته، وهذا يعني أن تجربته الواقعية هاته ستجعله متميزاً عن كل من سبقه من الشعراء إلى طرْق هذه الموضوعة في نواحٍ كثيرة.. لأن هؤلاء الشعراء واجهوا المسألة

---

(٥) محمود درويش وسميح القاسم، **الرسائل** (م. س)، ص ١١٦.

بتصورات نظرية وافتراضية، وفي أحسن الأحوال بأحاسيس يتجاذبها قطبا الرهبة والرغبة تبعاً للتكوين النفسي والجسدي لكل واحد منهم. أما بالنسبة إليه فقد عطّل إحدى المقولات التي ظلّت الفلسفة الوجودية تردّدها على امتداد فترات من تاريخنا الحديث، ومؤدّاها أن لا أحد يعيش تجربة موته الشخصي وإنما يعيش موت الآخر وبشكل خارجي وناقص، يقول عنه ريجيس جوليفييه: «قد يقال إننا نستطيع أن نلاحظ موت الآخرين، غير أن هذه الملاحظة لا يمكن أن تتم إلا من الخارج، ولن نفهم شيئاً عما يكونه الموت بالنسبة للمحتضر. وحتى إذا كنا نستطيع أن «نعاني» أو «نكابد» موت الغير، فإننا لا نكون قد تقدّمنا خطوة واحدة لأن ذلك لن يكون نفاذاً إلى المعنى الأنطولوجي لموتي «أنا»»[٦].

إن تأكيدنا على حالة الموت الواقعية[٧] التي تحدّث عنها درويش في رسالته لا يعني أننا نطمئن كل الاطمئنان إلى مثل هذه الموضوعات التي تقترب من تخوم الميتافيزيقا، ولكن لأن هذه الحالة بالذات تشكّل عنصراً مساعداً في فهم تجلّيات الموت كما تشكّلت في وعيه وذهنه لتنتقل في ما بعد إلى التحقق الشعري الذي يهمّنا أمره بالدرجة الأولى.

---

(٦) ريجيس جوليفييه، **المذاهب الوجودية**، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (د ت)، ص ١٠٠.

(٧) يمكن الرجوع إلى حالات مشابهة في كتاب: **الحياة بعد الموت**، ناصر الدسوقي، منشورات جروس بريس، طرابلس (لبنان) ١٩٩٣، ص ١٠٦ وما بعدها.

١ - معجم الموت

يتشكل معجم الموت في «الجدارية» إفراداً وتركيباً بِنِسَب عالية، وهذا ما يجعل هذه القصيدة الطويلة مكرّسة لتجربة الموت بكاملها؛ فألفاظ الموت وتراكيبه تخترق الفقرات الشعرية من البداية إلى النهاية، ويتنوّع هذا المعجم تبعاً للدلالات التي تراهن عليها الرؤية الشعرية إلى الموت، وهي دلالات تحيل على حقول متنوّعة تكتسب أبعادها من التقاطعات المعرفية والثقافية التي تحبل بها القصيدة. إن الخلفية الثقافية التي يصدر عنها الشاعر وهو يرفع جداريته في وجه الموت تنسجم تماماً مع المقصدية المراهنة على ملامسة الحقيقة الوجودية التي انتهى إليها الشاعر في طوافه الطويل؛ هذا الطواف الذي يقترب من أجواء رحلة البحث عن الخلود التي كابدها جلجامش بحثاً عن النبتة النادرة.

لقد وظف الشاعر عدداً هائلاً من المفردات الدالّة على الموت بشكل مباشر أو غير مباشر. وفي ما يلي رصد إحصائي لهذا المعجم:

المفردات	الصفحات	عدد المرات
الموت	١٩-٢٦-٢٧-٢٨-٢٨-٤٩-٤٩-٥٠-٥٠-٥١-٥١-٥٢-٥٤-٥٤-٥٧-٥٧-٦٠-٦١-٦٣-٦٣-٦٧-٦٧-٦٨-٦٩-٦٩-٦٩-٧٠-٨٠-٨٠-٩٠-٩٠-٩٠-٩١-١٠٢	٥٥
الموتى	١١-١٥-٢٧-٣٣-٤٨-٥٠-٥٧-٥٩-٦٩-٧٨	
الميت	٢٨-٦٤-٨١	
((مات)) متصرفًا في الأزمنة الثلاثية	١١-٥٢-٥٧-٦٨-٦٩-٧٧-٨٣- ٩٧	
القيامة - الأبدية - الآخرة	١٠-٤٤-٥١-٥٥-٥٦-٨٢-٩٢-١٠٠	٨
الختام ـ الغياب - النهاية ـ الخريف	٣٣-٣٨-٣٩-٤٣-٤٨	٥
الأطلال - النثار - الأنقاض - التلاشي	٣٤-٤٤-٤٧-٧٥-٩٣	٥
قبر - المقبرة	٣٠-٥٠-٥٤-٥٦	٤
قتل ((متصرفاً))	٣٤-٣٤-٥٣-٨٢	٤

عدم - فناء	١٢-٢٨-٣٢-٦٨	٤
الكفن- التابوت - الجنازة	٣١-٤٩-٥٠-١٠٤	٤
شهيد	١٩-٤٤	٢
ميتـم	١٠٢	١
الرحيل	١٠٥	١

غير خافٍ أن الجدول المثبت أعلاه يمثل بوصلة إحصائية للمفردات الدالّة على الموت في شتّى صِيَغه الاشتقاقية والترادفية. كما أنه يحيل على الفضاءات والعوالم المكانية والزمانية المقترنة به، وعلى ما يرتبط به من طقوس وأشياء. ولعل أول ملاحظة نستنتجها عن طريق المقارنة العددية بين هذه المجموعات تتجلى في هيمنة الاسم الحقيقي «الموت» على باقي التسميات؛ ذلك أن مجموعة من الحقول الدلالية تترتّب عن هذه المجموعات المتجانسة، حيث يمكن رصد أحد عشر حقلاً دلالياً تبعاً للتصنيفات التي خضعت لها المفردات على الشكل التالي:

- مفهوم تجريدي للموت (الموت ـ الموتى ـ الميت ـ مات. . .).
- مفهوم ديني لما يكون بعد الموت (القيامة ـ الأبدية ـ الآخرة).
- حصاد الموت (الختام ـ الغياب ـ النهاية ـ الخريف).
- عنف الموت (الأطلال ـ النثار ـ الأنقاض. .). .
- التجسد المادي لمكان الموت (القبر ـ المقبرة).

- مفهوم مادي لفعل الإماتة (قتل. . .).
- مفهوم فلسفي للموت (عدم ـ فناء).
- طقوسية المأتم (الكفن ـ التابوت ـ الجنازة).
- مفهوم إيديولوجي للموت (شهيد).
- مفهوم اجتماعي (ميتم).
- مفهوم مجازي للموت (الرحيل. . . .).

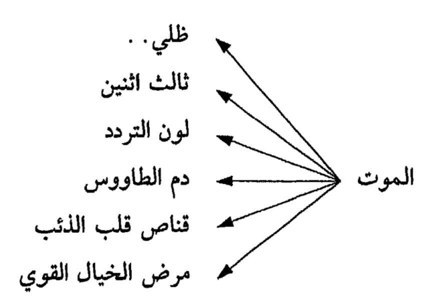
وتنهض بين هذه الحقول علاقات متباينة تراوح بين التكامل من جهة، والتعارض من جهة أخرى. فالتكامل يشمل تحقق فعل الموت على الجسد وما يستتبعه من ممارسات طقوسية تدعمها السلوكات الاجتماعية المعتادة في مناسبات الموت من تجهيز للميت وإقامة جنازة بحسب العرف الاجتماعي المتّبع (الكفن ـ التابوت ـ الجنازة ـ القبر. . . .). أما التعارض فينشأ بين بعض الحقول التي تدلّ على مفاهيم متباينة للموت كالتعارض الذي نجده بين المفهوم التجريدي (مات. . .) والمفهوم المادي (قتل. . .)، أو بين المفهوم الديني للمكان الغيبي (القيامة ـ الأبدية ـ الآخرة) والمفهوم الفلسفي (العدم ـ الفناء). إلا أن تصنيفات معجم الموت وحقوله الدلالية والعلاقات القائمة بينها لا يمكن بأية حال أن تصادر الخصوصية المعنوية والإيحائية لبعض المفردات؛ لأن السياق ومنطق التجاور يدفعان بتلك المفردات إلى درجة معيّنة من الاحتقان المعنوي، فيسفر الأمر عن مدلولات أخرى تتفاوت مستوياتها في التقاطع بين حدّي الحياة والموت.

أما على المستوى التركيبي، فإن الشاعر يتوسّل بعدد من الأساليب التي تمكّنه من تعيين الموت بحسب متطلبات المقام ودرجة الشحنات الوجدانية التي تعبره. لذلك يجد في الاستلزام الحواري الذي يؤسّسه أسلوبا النداء والأمر ملاذاً لتلوين العبارة بالإيحاءات المستهدفة. وقد يكون في التعيين المحتكم للنبرة الإنشائية توجيهاً للموت المُنادَى بحسب مقتضيات رغبات الذات المنادية ومقاصدها. وهكذا تجتمع التراكيب الندائية والأمرية في فقرة شعرية واحدة، وتحتشد في مقام يؤشّر إلى تأزّم الذات وسعيها إلى الانعتاق من لحظة الحصار النفسي التي يضربها الموت عليها:

يا موتُ! يا ظلّي الذي
سيقودني، يا ثالثَ الاثنين، يا
لونَ التردُّد في الزمرُّد والزبرجَدِ،
يا دم الطاووس، يا قنّاصَ قلبِ
الذئب، يا مرضَ الخيال! اجلسْ
على الكرسيّ! ضَعْ أدواتِ صيدكْ
تحت نافذتي. وعلِّقْ فوق باب البيت
سلسلةَ المفاتيح الثقيلة! لا تحدِّقْ
يا قويُّ إلى شراييني لترصُدَ نقطةَ
الضعف الأخيرة.........(٨)

(٨) جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر (م. س)، ص ٥٢.

بهذه التراكيب يُقْـدم الشاعر على تعيين الموت وتسميته، وهو يختار له من أشياء الحياة وكائناتها علامات واصفة ومميزة بغية نفي المجهولية التي اقترنت به في كل الخطابات الثقافية الأخرى. وبعبارة أخرى فهو يشخّصه كيما يسهّل عليه ضبط ممارساته، وإقناعه بضرورة التمهل ريثما يرمّم أعطاب اللغة التي تسبّب بها وهنُ الجسد وضعفه. وبذلك يتبدّى الموت أمامنا موصوفاً على الصورة التي نجدها في الترسيمة التالية:



وهكذا فإن الحديث عن الموت هنا «يجيء في الجدارية مشتبكاً برموز الحياة. فالجدارية تصنع موتاً مختلفاً، وتؤسّس لجمالية جديدة في مواجهته. فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد فإن الكتابة تغدو جسداً غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسّع فضاءها لتنفتح على آفاق متباينة.»(٩)

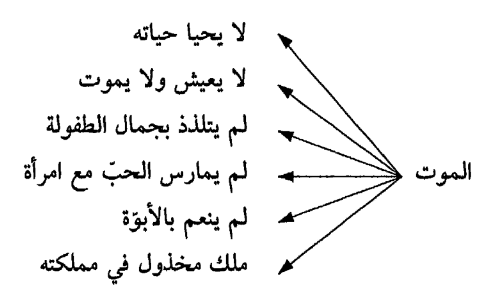
(٩) خليل الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، مجلة نزوى، العدد ٢٥، كانون الثاني/ يناير ٢٠٠١ ـ ص ١٢٣.

وقد يظهر الشاعر، في هذا المعجم التركيبي المستند إلى الاستلزامات الحوارية لأسلوبي النداء والأمر، أكثر تأدّباً مع الموت وهو يتوسّل إليه لكي يتريّث في إنجاز مهمته.. إلا أن هذه النبرة الاستجدائية لا تدوم. وهكذا يختبر الشاعر إمكانيات الأسلوب الخبري فيجدها مسعفة في رسم صور كاريكاتورية ساخرة بالموت وأفعاله الموسومة بالجبن:

وأيّها الموتُ التبسْ واجلسْ
على بلّور أيامي، كأنك واحد من
أصدقائي الدائمين، كأنك المنفيُّ بين
الكائنات. ووحدك المنفيُّ. لا تحيا
حياتَك. ما حياتُك غير موتي. لا
تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفالَ
من عطش الحليب إلى الحليب. ولم
تكن طفلاً تهزّ له الحساسينُ السريرَ
ولم يداعبْكَ الملائكةُ الصغارُ ولا
قرونُ الأيّلِ الساهي، كما فعلتْ لنا
نحن الضيوف على الفراشة. وحدك
المنفيُّ، يا مسكين، لا امرأة تضمّك
بين نهديها، ولا امرأة تقاسمُك
الحنينَ إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحيّ
المرادفِ لاختلاط الأرض فينا بالسماء
ولم تَلِدْ ولداً يجيئك ضارعاً: أبتي،

أحبُّكَ. وحدك المنفيُّ، يا مَلِكَ
الملوك، ولا مديحَ لصولجانك. لا
صقورَ على حصانك. لا لآلِئَ حول
تاجك......

يبدو والموت في هذه التراكيب الإخبارية مثيراً للشفقة ومستدرّاً للعطف بسبب من حرمانه من الأشياء الجميلة التي تميّز حياة الناس، ويمكن اختزال مظاهر الحرمان هاته في الترسيمة التالية:



إن الذات تبدو في كامل قوتها وهي تُعرّي نقائص الموت، وتفضح نُقط ضعفه، حتى لكأننا أمام مواجهة حربية بينها وبين الموت؛ دور عليها ودور لها. فحين يتعلق الأمر بانقضاض الموت على الجسد فإنها لا تجد مندوحة من التفاوض والمراوغة واختيار سبيل اللغة المهادنة في محاولة لتأجيل هجوم الموت الشرس على حُشاشة الجسم المعنّى بأدوائه؛ وقد لاحظنا كيف لعب الاستلزام الحواري المترتّب عن أسلوبي النداء والأمر دور من يبدو مهادناً

ومفاوضاً. أما عندما تمتلك هذه الذات وسائل المواجهة وأسلحة العراك فإنها تنتقل إلى استراتيجية المبارزة، من خلال فتحها للقاموس الجميل للحياة وما يُغدَق منه على الإنسان من نِعَم الطفولة ولذائذ الحب ودفء العواطف، لتظهر للموت أن قوته العمياء لا تعوّضه عما حُرم منه؛ وفي ذلك هزم للموت وإذلال له، فنكون أمام لحظة تصفو فيها الذات إلى نفسها، وتحقق فيها انتصاراً باهراً على الموت، فهو إذا كان قادراً على اخترام الجسد وإخضاعه، فإنه في المقابل ينتكس أمام قوة المعاني الرمزية التي سيّجتها الكتابة الإبداعية والآثار الفنية على امتداد العصور، وحصّنتها من سلوكه الغادر «إنها لحظة التحدي الأخيرة بين لغة وذاكرة من جهة، ونهاية كانت تقترب بسرعة. فمن غير الشاعر يستطيع منازلة الموت بهذه الطريقة وذاك الدفق وهذا البوح؟ وإذا كان الشعر في الأساس تمريناً على مقاومة الموت والامحاء، فإن الذي فعله محمود درويش هنا هو امتحان اللغة والقصيدة والذات في ميدان ساخن للغاية، ما من شك أنه يشدّ أنفاس القارئ أو يقطعها ترقّباً وانتظاراً وتوتّراً وخفقان قلب.»[١٠] وربما يتمثل هذا النص الشعري في قدرته على تجميد الزمن والاحتفاظ به في قوالب وآثار عرفت كيف تمسك به وتلغي إيقاعه الذي يمضي إلى المجهول. وبذلك يبدو الموت صِنْواً للزمن، فهو سيرورة جارية لا نهاية لها، ولا يقوى إلا الفن على كبحه وتجميد عقربَيه الدائرين باستمرار:

---

(١٠) جزء من الكلمة التي وضعها الناشر على ظهر غلاف جدارية محمود درويش.

هزمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها
هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين. مِسلَّةُ المصري، مقبرةُ الفراعنةِ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هزمَتْكَ
وانتصرتْ، وأفلتَ من كمائنِك
الخلودُ. . .
فاصنعْ بنا، واصنعْ بنفسك ما تريدُ[(١١)]

والشاعر هنا يجعل الخلود المنفلت من فخاخ الموت وكمائنه مساوياً للفن بمكوّناته المختلفة (الأغاني ـ الأهرام ـ الكتابات. . .) لأن الفن «يتبلور إلى الأبد في صور لا تتبدّل. ويثأر للحياة محققاً لها ما عجزت هي عن تحقيقه، إذ إنه وحده من يتحرر من الزمان ويبلغ الأبدية. لكن إذا خلد العمل الفني فمرجع ذلك إلى أننا ما زلنا نستطيع أن نهزّه من ثباته وأن نذيب شكله داخل أنفسنا في حركة حيوية، وأن نهبها لا لحياة واحدة بل لأنواع متعددة منها تختلف من وقت إلى وقت.»[(١٢)]

من هنا نخلص إلى أن الوقوف على المعجم الشعري لجدارية هو في الأساس وقوف على مرجعيات متعددة ومتنوّعة تعكس ركام الثقافات التي استنجد بها الشاعر، من أساطير وأديان وآداب، لكي

(١١) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٥٤ ـ ٥٥.
(١٢) سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية: دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٤٢.

يكون في مستوى المواجهة المعرفية والفنية لتهديدات الموت.

٢- التناصّ أو الذات المحتمية بذاكرتها

لا يهمّنا في هذا المحور أن نقعّد لمفهوم التناصّ، أو نحشد له التعاريف المختلفة التي سال فيها حبر كثير من الدارسين الألسنيين وغيرهم ممن عنوا بدراسة الأدب في علاقته باللسانيات المعاصرة، والذي يهمّنا هو الوقوف على طبيعة المناصّات ومصادرها وكيف تشتغل في قصيدة تجعل من الموت موضوعاً محورياً لها؛ والتناصّ عموماً «إما أن يكون اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجباً يوجّه المتلقي نحو مظانّه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجاً بينهما. وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشّرات، ومهما كان نوعه، فإنه ليس مجرّد عملية لغوية مجّانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيراً بحسب مواقف المتناصّ ومقاصده.»(١٣)

فالتناصّ الاعتباطي يتحقق عادة في النص الجديد انطلاقاً ممّا ترسّخ في ذاكرة المبدع على امتداد فترة قد تطول وقد تقصر؛ وفيه تحضر المناصّات بإرادتها المفروضة على وعي المبدع، أي أن المبدع نفسه قد لا ينتبه إلى حضورها تبعاً لمستوى تخفّيها بين مكوّنات النصّ، ولكن المتلقي الواعي بعملية التلقي يستطيع إبرازها

(١٣) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناصّ)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥، ص ١٣١ ـ ١٣٢.

وتفسير وظيفتها الجمالية والدلالية انطلاقاً من السياق الذي ترد فيه وبالنظر إلى تفاعلها مع ما يجاورها من مكوّنات فنية أخرى. أما التناص الواجب فهو الذي يكون مقصوداً من قِبل المبدع وموجّهاً لخدمة أغراض جمالية ودلالية، وهو الذي لا يستدعي مجهوداً إضافياً من قِبل المتلقي «باعتباره تقييداً للقراءة وتوجيهاً للاستقبال من خلال مفاتيح يتركها المؤلف للقارئ الذي تعاقد معه بميثاق الخلفية النصّية المختزنة لدى كل منهما، بحيث يصبح النص الغائب، أو العنصر ما قبل النص السابق، رديفاً جمالياً للنص الحاضر، وجزءاً من تشكّل معناه، ومؤشراً لاستقبال دلالاته..»[(١٤)]

من هنا، فإن تطبيق هذه المقتضيات المنهجية الخاصة بمكوّن التناصّ على قصيدة «جدارية محمود درويش» يجعلنا نطمئن إلى تجاور هذين النوعين من النصوص الغائبة؛ أي النص الذي يحضر بوصفه تلقائياً ومشكِّلاً لخلفية الشاعر الثقافية. فهو يأتي مندمجاً بباقي المكوّنات الشعرية الأخرى، ولا يعيره الشاعر كبير اهتمام، لأنه أضحى من المسلّمات المعنوية الإنسانية أي باعتباره ملكاً مشاعاً بين الجميع. وهوالنص المفكّر فيه أو الذي يبتغي الشاعر استدعاءه عن سبق إصرار وترصّد ليلقي بكثافته الجمالية والدلالية على القصيدة.

ولما كان الموت محوراً شائكاً في معظم الكتابات والفنون

---

(١٤) عبد الحميد أبو هشهش: المكوّن التناصّي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، ضمن كتاب: **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٨، ص ١٧٠.

الأخرى، كما في كل النصوص المقدّسة القديمة من أساطير وأديان وسِيَر، فإن أية تجربة شعرية تُرهن له تكون مرشحة لمزيد من التصعيد التناصّي تبعاً للحمولة المعرفية والثقافية لصاحب التجربة، وتبعاً للمقاصد المستهدفة من الإقدام على كتابة هذه التجربة.
ومحمود درويش ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ من المثقفين العرب الذين يمتلكون مخزوناً ثقافياً هائلاً، ساهم فيه اطلاعه الواسع على مختلف المصادر الثقافية العالمية، بالإضافة إلى اطّلاعه العميق على الثقافة العربية والإسلامية بكل أنواعها؛ كما أن تجربة المنفى وكثرة الأسفار أمدّته بمعين لا ينضب من المعارف والمعلومات. وبحكم الدور الريادي الذي مثّله كشاعر للأرض المحتلة، فقد وجد نفسه ملزماً بقراءة التراث اليهودي قديمه وحديثه، ذلك أن مقاومة سطوة المعتدي تحتّم الوقوف على الإيديولوجيات التي تحرّكه وتوجّهه. وهو بحسب الناقد عبد الرحمان ياغي عمل على رصد «صنيع الشعراء العرب القدامى والمحدثين ورصد صنيع الشعراء المتفوّقين في العالم من حوله، وتمثّل جميع ما (قعّده) أولئك الشعراء من قواعد فن الإبداع الشعري، واخترق كل ما قعّدوه، وجعل للحركة الشعرية دورها في التعامل مع الزمان الشعري، وفي التعامل مع المكان الشعري، وفي التعامل مع الإنسان أو الكائن الشعري، وفوق هذا وذلك التعامل مع اللغة الفنية الإبداعية.»(١٥)

---

(١٥) عبد الرحمان ياغي، محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق، ضمن كتاب: زيتونة المنفى (م. س)، ص ١٢٥.

لقد اضطلعت جدارية الشاعر بامتصاص كل مخزونه الثقافي عن الموت، وإعادة إفرازه في مستويات إبداعية متنوعة، ولكنها تضع هذه المستويات لخط فني متلاحق عرف الشاعر كيف يحبك تفاصيله من لحظة شعرية إلى أخرى. ومن حركة إلى حركة يعرض علينا الشاعر شريط التاريخ الإنساني بكل حمولاته التاريخية والأسطورية والفنية في توليفة إبداعية لا يقوى على حذقها إلا شاعر من طرازه، شاعر يخترق كل الأزمنة ليحسن نحت زمنه الخاص أو ليعرف كيف يضع ذاته أمام اختبار موتها.

أ - التناص الأسطوري

تحفل الجدارية بالإشارات الأسطورية، وجُلّ الأساطير التي يتم استحضارها نمت وترعرعت في سياق صراع الإنسان مع الموت.. وقد لامسنا بعضها خلال قراءتنا لشعر علي أحمد سعيد (أدونيس) في المبحث السابق. وهي لا تعدم مرتعها الخصب في قصيدة يعتبرها الشاعر معلّقته الأخيرة. كما أن حضورها يتخذ أشكالاً مختلفة، تراوح بين التعيين الإسميّ المباشر والاندغام العضوي في سياق تركيبي يحيل عليها ضمنياً.

فأسطورة أدونيس أو تمّوز من الأساطير التي يستحسن الشاعر أن يترك لها مجال الانذياح التعبيري، ودلالاتها التي تعمّقت في الوجدان البشري استطاعت أن تتخلّص من الاسم الذي يقيّدها حتى غدت معنى شائعاً للخلود. فعندما يقول الشاعر:

لم يبلغِ الحكماءُ غربتَهم

كما لم يبلغِ الغرباءُ حِكمتَهم
ولم نعرفْ من الأزهار غيرَ شقائق النعمان(١٦)

فإنّ المتلقي لا يبذل مجهوداً كبيراً في إرجاع القرينة التعبيرية (ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان) إلى أصلها الميثولوجي. لأن «شقائق النعمان» توهّج طبيعي جميل لما تخثّر من دم أدونيس عندما جرحه الخنزير البرّي. ففي حكاية الشاعر الروماني أوفيد في معرض حديثه عن أسطورة أدونيس أن فينوس صبّت على دم أدونيس ـ بعد أن عضّ الخنزير البرّي فخذه ـ نكتاراً عطراً لم يكد يمسّه حتى غلى الدم وتصاعدت منه فُقّاعات صافية كالفُقّاعات الشفّافة فوق المياه المصفرّة في الأماكن الموحلة. ولم تكد تمضي ساعة من الزمان حتى انبثقت من بين الدماء زهرة بلون الدم شبيهة بزهرة الرمّان التي تخفي بذورها تحت لحائها، غير أن المتعة التي تهبها هذه الزهرة قصيرة العمر لأنها زهرة رقيقة واهنة الساق تعصف بها الرياح التي خلعت عليها اسمها، وهي زهرة شقائق النعمان(١٧). وبالانتقال إلى توظيف آخر لأسطورة أدونيس، نجد الشاعر يسلك النهج ذاته إذ لا تتضمّن فقرته الشعرية تعييناً لـ«أدونيس» أو «تمّوز» صاحب الأسطورة، وإنما يستعيض عن ذلك بوصف الطقس الاحتفالي السنوي الذي كان يخصّصه سكان

---

(١٦) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ١٧.
(١٧) أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ٢٣٥.

السواحل السورية في العصور القديمة لذكرى موت إلههم وانبعاثه، يقول الشاعر:

في الجرّةِ المكسورةِ انتحبتْ نساءُ
الساحلِ السوريّ من طول المسافةِ،
واحترقْنَ بشمسِ آبَ. رأيتُهنَّ على
طريق النبعِ قبل ولادتي. وسمعتُ
صوتَ الماء في الفخّار يبكيهنّ:
عُدْنَ إلى السحابة يرجعِ الزمنُ الرغيدُ[18]

وواضح، هنا، أن درويش يستعيد ما قرأه في كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فرايزر حول طريقة استعادة ذكرى موت الإله الميثولوجي أدونيس استجلاباً للخصوبة وانبعاث الأرض بعد موتها. . إلا أن استعادته ـ هاته ـ تنحو بالأسطورة منحى فنياً وفكرياً مختلفاً، فمن جهة يعمل الشاعر على تغيير زمن تلك الاحتفالات المأتمية التي كانت تتم في شهر تمّوز/يوليو من كل سنة، ولذلك أُطلق على أدونيس اسم تمّوز، حيث ينصّ الشاعر على شهر آب/أغسطس خلافاً لما يحدّده فرايزر[19] وهو تحوير يخدم أغراض المفارقة التي يسعى الشاعر إلى تجسيدها فنياً؛ ومن جهة

(١٨) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٢٠.

(١٩) يراجع كتاب: **الغصن الذهبي**، جيمس فريزر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت ١٩٨٢، الفصل التاسع: طقوس أدونيس.

أخرى ينحرف بدلالة الماء الرمزية إلى مرحلة ما قبل التحقق المائي، أي بالرجوع إلى مرحلة «السحابة» التي يكمن فيها «الزمن الرغيد»، والشيء الذي يعزّز هذا التأويل هو وضعية المتكلم الشعري نفسه، فهو يصرّح بأن ما رآه من انتحاب «نساء الساحل السوري» إنما كان قبل ولادته. وكل هذا يبرز لنا رغبة ملحاحة في العودة إلى المرحلة الجنينية، وهي رغبة تضيئها ألفاظ مناسبة، هي: النبع ـ قبل ولادتي ـ السحابة. وهكذا تغدو هذه الألفاظ بدلالاتها الرمزية مستجلبة لزمن محلوم به هو «الزمن الرغيد»، أي الزمن الذي يصبح انبعاثاً بعد موت بغيض.

ويبدو أن التناصّ الأسطوري لا يزدهر في «الجدارية» إلا باستدعاء الأسطورة الشهيرة التي فضحت حقيقة الوجود البشري وجعلت الإنسان عارياً أمام موته، ودفعت به إلى مجاهل البحث عن خلود مفترض. إنها أسطورة جلجامش، الملك السومريّ الذي حكم في حدود ٢٦٥٠ قبل الميلاد، وكان بطلاً كبيراً وصاحب منجزات عظيمة[٢٠]. . ولعلّ انتشار ملحمته في بلاد الرافدين وفي كثير من بلدان الشرق يرجع في الأساس إلى طموحه إلى اكتساب الخلود، و«إذا كانت الملحمة قد انتهت إلى نهاية محزنة خيّبت آمال جلجامش وبني البشر قاطبة، فإنها من جهة أخرى لم تكن نهاية قاتمة شديدة القسوة، ذلك لأنها قدّمت البديل وإن كان بلا شك دون طموحات جلجامش بكثير، لكنه يبدو منطقياً على كل حال.

(٢٠) فاضل عبد الواحد علي، **ملحمة جلجامش**، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الأول ـ أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٥، ص ٣٥.

فإذا كان الخلود أمراً مستحيلاً للإنسان لأن الآلهة استأثرت به منذ اللحظات الأولى للخليقة، فباستطاعة جلجامش وأي إنسان آخر أن يخلد بأعماله ومآثره فيبقى ذكره ما بقي الدهر»[٢١].

تستأثر ملحمة جلجامش بخمس صفحات من جدارية محمود درويش، ويتم فيها استحضار بطل الخلود الذي يأخذ بزمام الكلام، حيث يعبّر بضمير المتكلم، فيسرد مأساته التي ابتدأت بموت ((أنكيدو)) الذي عرّف به موته:

نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام
ملتفّاً بحَفْنَةِ ريشه الطينيّ. آلهتي
جمادُ الريح في أرض الخيال. ذراعِيَ
اليمنى عصا خشبيةٌ. والقلبُ مهجورٌ
كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ، فاتَّسعَ الصدى
الوحشيُّ: أنكيدو! خيالي لم يَعُدْ
يكفي لأُكمِلَ رحلتي. لا بدَّ لي من
قوّةٍ ليكون حُلْمي واقعياً. هات
أسلحتي ألمعها بملح الدمع. هاتِ
الدمعَ، أنكيدو، ليبكي المَيْتُ فينا
الحيَّ. ما أنا؟ مَنْ ينامُ الآن
أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي
كقبض الريح. فانهضْ بي بكامل

(٢١) المرجع السابق، ص ٣٦.

طيشِكَ البشريّ، واحلُمْ بالمساواة
القليلة بين آلهة السماء وبيننا. نحنُ
الذين نُعمِّرُ الأرضَ الجميلةَ بينَ
دجلةَ والفراتِ ونحفظُ الأسماءَ. كيفَ
مَلَلْتَني، يا صاحبي، وَخَذَلْتَني، ما نفعُ حكمتنا بدونِ
فُتُوّةٍ... ما نفعُ حكمتنا؟ على باب المتاهِ خذَلْتني،
يا صاحبي، فقتلْتَني، وعليَّ وحدي
أن أرى، وحدي، مصائرَنا، ووحدي
أحملُ الدنيا على كتفيَّ ثوراً هائجاً(٢٢)

واضح هنا أن صوت الشاعر يتلبّس بصوت جلجامش، فلا يبقى مجال للتفرقة بين الصوتين؛ فجلجامش قناع لكلّ مفكّر بموته. أما أنكيدو فيمكن اعتباره الجزء الجسدي لجلجامش أو للشاعر لا فرق. هو جزء جسدي مر بمرحلتين متقابلتين: المرحلة الطبيعية قبل أن يخلد للمعرفة والثقافة، وقبل أن يتمرّس بما هو بشري مُفْضٍ إلى التحلّل فالموت. إن فقد هذا الجزء الحيوي هو إيذان بفقدان القدرة على مجابهة الواقع، وفي ذلك إضرار كبير بالخيال الذي يمثّل الوجود الحقيقي للشاعر. لذلك يعلو النداء اليائس الذي يستجدي إمكانية البكاء في وقت جفّ فيه كل شيء. وهو نداء شبيه بعويل جلجامش نفسه عندما ارتفع صوته في الملحمة برثاء رفيقه:

(٢٢) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨١ ـ ٨٢.

أنكيدو يا صاحبي وأخي الأصغر
الـذي اقـتـفـى حـمـارَ الـوحـش فـي الـنـجـاد والـنـمـر فـي الصحاري
تغلّبنا معاً على الصعاب وارتقينا أعالي الجبال
ومسكنا بالثور السماوي ونحرناه
قهرنا خمبابا الساكن في غابة الأرز
فأيّ سِنَةٍ من النوم هذه التي غلبتك وتمكّنت منك؟
طواك ظلامُ الليل فلا تسمعني(٢٣)

ولما كان أنكيدو بالنسبة إلى درويش رمزاً للجزء الجسدي أو الطبيعي في ذاته، فهو لا يتردد في التصريح بالندم على التفريط فيه عن طريق تدجينه وقتل قوة الوحش الكامنة فيه. وهذا يعني أن الذات توجد الآن في مواجهة موتها لأنها استسلمت لناموس الثقافة، فغدت واعية بما ينتظرها من مصير. لقد كان على الذات أن تُبقي أنكيدو سارحاً مع الظباء، ينهل من مواردها ويقتات من أثدائها منعّماً بحرية طبيعية في حُصن منيع من خطر المعرفة. والشاعر يعترف بما اقترف من ظلم في حق ذاته:

ظلمتُكَ حينَما قاومت فيكَ الوَحْشَ،
بامرأةٍ سقَتْكَ حليبَها، فأنِسْتَ. . .

---

(٢٣) فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، مجلة عالم الفكر (م. س)، ص ٤٤٣.

واستسلمتَ للبشريِّ. أنكيدو، ترفَّقْ
بي وعُدْ من حيثُ مُتَّ، لعلَّنا
نَجِدُ الجوابُ، فمَنْ أنا وحدي؟(٢٤)

إن الارتكان إلى أسطورة جلجامش إلى حدّ الذوبان فيها لا يولّد إلا خطاباً مأساوياً تبرز فيه الذات عارية أمام موتها، ومن ثمّ يكون اللجوء إلى الندم حيناً وإلى الترجّي حينا آخر. . وهما أسلوبان يعيدان إلى الأذهان الحنين إلى البدايات حين كانت الذات مندمجة بالطبيعة وموغلة في جهلها تعيش على إيقاع الفِطرة والغريزة، لا ينغصّ هناءتها أيُّ سؤال وجودي مفترَض. لكنّ الذات لا تُعدم البديل عن الحالة التي آلت إليها بعد رحلة الخلود الفاشلة التي صدّقت فيها حلمَ جلجامش بالعثور على النبتة السحرية التي تجعله في مصافّ آلهة لا يطولها الموت؛ وهذا البديل يكمن في نصيحة «سدوري»(٢٥) لجلجامش بأن لا طائل وراء السعي إلى الخلود المستحيل، وأنّ عليه أن يغتنم فرصة الحياة الموهوبة ليغنم بلذائذها:

إلى أين تسعى يا جلجامش
إنّ الحياة التي تبغي لن تجد

---

(٢٤) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨٣ ـ ٨٤.
(٢٥) المرأة التي عثر عليها جلجامش في طريق رحلته، وتدعى صاحبة الحانة وهي التي ذكرته بأن الموت حقيقة ملازمة للحياة وأنه نهاية لها. فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، مجلة عالم الفكر (م. س)، ص ٤٥.

حينما خلقت الآلهةُ العظامُ البشرَ
قدّرتِ الموتَ على البشريّة
واستأثرتْ هي بالحياة
أمّا أنت يا جلجامش، فليكن كرشُك مملوءاً على الدوام
وكُنْ فرِحاً مبتهجاً نهارَ مساء
وأقِم الأفراحَ في كل يوم من أيامك
وارقصْ والعب مساءَ نهار
واجعلْ ثيابك نظيفةً زاهية
واغسلْ رأسك واستحمَّ في الماء
ودلّلِ الصغيرَ الذي يمسك يديك
وأفرِحِ الزوجةَ التي بين أحضانك
وهذا هو نصيبُ البشريّة[٢٦]

وعلى التوجّه نفسه تنشئ الجدارية نصّاً مشابهاً يتقاطع مع نصيحة سدوري مثلما يتقاطع مع نزعة عُمر الخيّام الشهيرة التي تحثّ على اغتنام الحاضر والرشف من كؤوس لذّته ما دام الوجود مرهوناً للزوال؛ يقول محمود درويش في ختام محاورته لملحمة الخلود:

وكلُّ شيءٍ باطِلٌ، فاغنمْ
حياتَكَ مثلما هِيَ بُرْهةً حُبْلَى بسائلِها،

(٢٦) المرجع السابق، ص ٤٦.

دَمِ العشبِ المقطَّرِ. عِشْ ليومِكَ لا
لِحُلمِك. كلُّ شيءٍ زائلٌ. فاحذَرْ
غداً وعِشِ الحياةَ الآنَ في امرأةٍ
تحبُّكَ. عِشْ لجسمِكَ لا لوهمِكَ
وانتظرْ
ولداً سيحمل عنك روحَكَ
فالخلودُ هو التناسلُ في الوجود
وكلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائلٌ أو
زائلٌ أو باطلٌ(٢٧)

ههنا ملمحان يصدمان قارئ محمود درويش، ويؤكدان الأثر السلبيّ الذي نتج عن تجربة المواجهة الفعلية للموت؛ أحدهما فني وثانيهما فكري. فالملمح الفنّي نلمسه في التقريرية التي تَسِمُ الفقرة الشعرية - المستشهد بها - برمّتها. وهي تقريرية ناتجة عن رغبة في إيصال الموقف بتعابير واضحة لا مجال للتمويه فيها.. ذلك أن أي انحراف إلى المجاز أو الرمز أو الكثافة الشعرية من شأنه أن يشوّش على حقيقة الموقف الذي انتهى إليه؛ كما أنّ الحثّ على عيش اللحظة الحاضرة بواقعية مفرطة يجد معادله اللغوي المناسب في هذا التعبير المباشر. أما الملمح الفكري فيكمن في تبنّي رؤية وجودية تكتنفها فلسفة العبث من كل جانب «فالخلود هو التناسل

(٢٧) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٨٤ ـ ٨٥.

في الوجود» و«كل شيء باطل أو زائل أو زائل أو باطل». وهذا ما يبرّر ارتماءه في النزعة الخيامية التي نفضت يديها من كل أمل في العيش خارج نطاق الحاضر كزمن للحقيقة المطلقة وزمن لارتشاف كؤوس اللذة.

إنّ ما يسوّغ النتائج التي انتهى إليها درويش في هذا السياق كونه استند إلى ملحمة تختلف كلّياً عن أجواء أساطير الموت والبعث الإغريقية التي فتحت للمتخيّل آفاقاً رحبة، ومجّدت الموتَ باعتباره طريقاً سالكاً إلى الخلود.. كما أنها ملحمة تميّز بين مرتبة الآلهة المخصوصة بالبقاء الأبدي، ومرتبة البشر المنذورة للزوال والفناء. ويتعزّز هذا الطرح أكثر إذا أضفنا إليه معاناة الذات من قلّة الخيال وندرته. ألم تعلن هذه الذات شكواها بطريقة تشبه النياحة؟!

... أنكيدو! خيالي لم يَعُدْ
يكفي لأُكمِلَ رحلتي. لا بدَّ لي من
قوّةٍ ليكونَ حُلْمي واقعيّاً. هاتِ
أسلحتي أُلمِّعْها بمِلح الدمع. هاتِ
الدمعَ، أنكيدو، ليبكي المَيْتُ فينا
الحيَّ. ما أنا؟ مَنْ ينامُ الآن
أنكيدو؟ أنا أم أنت؟.....(٢٨)

---

(٢٨) المصدر السابق، ص ٨١.

ب - التناصّ الديني

شكّل التناصُّ الديني مجالاً فسيحاً في تجربة الشعر المعاصر، حيث عمد عدد كبير من الشعراء إلى استعادة النصوص والرموز الدينية في سياقاتهم الشعرية المتنوّعة، من أجل خدمة أغراض فنية ودلالية تزيد النصَّ الشعري عمقاً وجمالية. . لأن الأديان السماوية الثلاثة حفلت بمواقف ورموز مثّلت النموذجَ المقترح من السماء ليقتدي به البشر فوق الأرض. كما قدّم أنبياءُ هذه الديانات ورسلُها من خلال حياتهم وصراعهم مع أقوامهم مشاهد دالّة على تضحيتهم من أجل إقرار كلمة الله وبسطها بين سكان الأرض التائهين، والرافضين لكل مقترح جديد يقوّض مصالحهم، أو يعبث بسلطتهم. هكذا وجدت القصيدة العربية المعاصرة معيناً رمزياً ثرّاً استغلّته وفق توجّهاتها اللغوية الجديدة، وأدرك الشاعر من خلال ذلك أن هذا الرافد التراثي بإمكانه أن يصبح مادّة طيّعة تؤتي أُكلها الدلالي في الزمن المعاصر مثلما تؤتي أُكلها الجمالي.

ومحمود درويش أبرز هؤلاء الشعراء التفاتاً إلى المخزون الديني، حيث تكشف الدراسة الإحصائية لأشعاره عن كمّ هائل من التوظيفات الدينية المنفتحة على نصوص الديانات السماوية الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية. وتأخذ توظيفاته في الجدارية أشكالاً مختلفة ومتنوّعة؛ ويمكن توزيعها على البنى التالية:

- الأخذ بالمرجعية الدينية بشكل ضمنيّ، أي دون إحالة على نصّ معيّن أو شخصية دينية.

- إدماج مقولة دينية في الكلام الشعري إدماجاً بنيوياً يجعلها

طرفاً متفاعلاً معه إن لم نقل جزءاً منه.

- إبراز القرائن اللغوية الدينية معجماً وتركيباً لغاية فنية، تجعل من مثل هذه الممارسة شكلاً قريباً مما يسمّيه البلاغيّون القُدامى التضمين أو الاقتباس.

- تبنّي موقف من مواقف أحد الأنبياء ونسبهِ إلى الذات على اعتبار أنها تطمح إلى تأسيس كينونة علويّة منفلتة من الهشاشة التي تميّز المبتذل الأرضي.

إن الجدارية باعتبارها نصّاً مذعناً لقضية الموت في بُعديها المادي والمثالي، تقتنص بعض اللحظات الميتافزيقية التي تشترك فيها الأديان الثلاثة، سعياً وراء تحقيق المشروعية الموجّهة للوجدان البشري في كل زمان ومكان. ولعلّ الأمر الذي يضغط على الذات وهي تواجه موتها هو إشكالية العالم الآخر، فتعمل هذه الذات على استحضار المناصّ الديني وتخضعه لتخيّلاتها وتمويهاتها بحثاً عن وضعية مريحة ومخفّفة من حِدّة الحيرة التي تشغلها:

...... جئتُ قُبَيْلَ ميعادي
فلم يظهرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:
«ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا؟»
ولم أسمعْ هُتافَ الطيِّبينَ، ولا
أنينَ الخاطئينَ، أنا وحيدٌ في البياض،
أنا وحيدُ
لا شيءَ يُوجعُني على باب القيامةِ

لا الزمانُ ولا العواطفُ. لا
أُحِسُّ بخِفّةِ الأشياءِ أو ثِقَلِ
الهواجس. لم أجد أحداً لأسألَ:
أين «أيني» الآن؟ أين مدينةُ
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدمٌ
هنا في اللاهنا.. في اللازمان،
ولا وجودُ[٢٩]

فالفقرة الشعرية ـ كما نلاحظ ـ مشتملة على مكوّنين، يتجلّى الأول في المسلّمات الدينية التي تقول بانتقال النفس إلى العالم الآخر أو العالم الأبدي لتلاقي الجزاء المناسب لما قدّمت في الدنيا؛ وأن هناك ملائكة أوكل الله إليها تنفيذ أوامره. ويتجلّى الثاني في ما تخيّلته هذه النفس بعد موتها وانتقالها إلى العالم الأبدي. ولعلّ المتخيّل قد تم ضبطه على إيقاع الرغبة الذي تسعى إليه الذات. فلا ملاك يحرجها بأسئلته ولا عقاب ولا نعيم، إن هو إلا بياض يقع في منزلة بين الوجود والعدم.. إنه الوضع الثالث الذي تتمنّاه الذات كي تقوى على عقد ميثاق صلح بينها وبين الموت. ومثل هذه الرؤية نصادفها كثيراً في توجهات أبي العلاء المعرّي مثلما نصادفها عند دعاة الفلسفة الوجودية المعاصرين. ويضطلع التناصّ في هذا المقام بدحض المناصّ الديني من أجل إقامة بناء متخيّل مكانه.

---

(٢٩) المصدر السابق، (م. س)، ص ١٠.

وقد يلجأ الشاعر إلى المناصّ الديني المشترك بين الأديان من أجل إدارة حوار ثنائي بين الذات وموتها؛ الذات المراوغة بأسئلتها لكي تتمكن من تمطيط الزمن وربح سويعات إضافية لتكمل مشاريعها في الحياة، والموت في حزمه وحرصه على إتمام مهمّته بالسرعة المطلوبة. وهو حوار غير متكافئ بين قدرة الموت وجبروته وضعف الذات وهشاشتها:

. . . . كُلَّما
أعددتُ نفسي لانتظار قدومِكَ
ازددتَ ابتعاداً. كلّما قلتُ: ابتعدْ
عنّي لأكملَ دورة الجسدَيْنِ، في جسدٍ
يفيض، ظهرتَ ما بيني وبيني
ساخراً: «لا تنسَ موعدنا. . .»
ـ متى؟ ـ في ذِرْوَةِ النسيان
حين تُصدّقُ الدنيا وتعبُدُ خاشعاً
خشبَ الهياكل والرسوم على جدار الكهف،
حيث تقول: «آثاري أنا وأنا ابْنُ نفسي» ـ أين موعدنا؟
أَتَأْذَنُ لي بأن أختار مقهى عند
باب البحر؟ ـ لا. . . لا تقتربْ
يا ابنَ الخطيئةِ، يا ابْنَ آدمَ من
حدود الله! لم تولد لتسألَ، بل
لتعمل. . .(٣٠)

---

(٣٠) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٥٩ ـ ٦٠.

ولعلّ تشخيص الموت وإدارة الكلام على لسانه نوع من القبض على حقيقته، والانتقال به من حالته المجرّدة إلى الحالة الحسّية المعلومة.. ثم إن المعلومات التي تنطوي عليها الفقرة الشعرية عن الموت من شأنها أن تبسّط هذا الصراع غير المتكافئ بين عنف الموت والذات التي تنحدر من الخطيئة الأصلية؛ خطيئة آدم التي يراها اليوم تحاول أن تتجدد عن طريق الاقتراب من حدود الله، وعن طريق التجرّؤ على السؤال. فالمناصّ الديني الوارد هنا، تشترك فيه الأديان السماوية الثلاثة (الإسلام ـ المسيحية ـ اليهودية) التي تحدّثت عن نزول آدم من الجنّة إثر عصيانه لأوامر ربّه، بعد أن تجرّأ وأكل من شجرة معرفة الخير والشر، فكان عقابه الهبوط إلى الأرض وتدبُّر أمر معيشته بتعبه إلى أن يموت ويعود إلى التراب.. ففي القرآن الكريم تحذير واضح من الله تعالى لآدم:

﴿وقُلْنا يا آدمُ اسْكُنْ أنتَ وزوجُكَ الجنَّةَ وكُلا منها رغَداً حيثُ شِئْتُما ولا تَقْرَبا هذهِ الشجرةَ فتكونا من الظالمين﴾(٣١)

كما تحدّث القرآن عن غواية الشيطان لآدم وزوجه عندما أظهر لهما أن الشجرة تنطوي على خلود دائم:

﴿فَوسْوَسَ إليهِ الشيطانُ قالَ يا آدمُ هَلْ أدلُّكَ على شجرة الخُلْدِ ومُلْكٍ لا يَبْلى.﴾(٣٢)

أمّا الإنجيل فقد تطرّق إلى قصّة الخطيئة الأصلية بنوع من

---

(٣١) سورة البقرة، الآية ٣٥.

(٣٢) سورة طه، الآية ١٢٠.

التفصيل، فهو يتحدث عن أن الله تعالى خلق جنّة عدن بالمشرق وأسكن فيها آدم وزوجه، وأجرى فيها أنهاراً، وأنبت في وسطها شجرة معرفة الخير والشر، وبعد ذلك أحلّ لآدم الأكل من كل الأشجار وحرّم عليه الاقتراب من شجرة المعرفة، وحذّره قائلاً: يوم تأكل منها ستموت حتماً. ويشير الإنجيل إلى أن الأفعى زيّنت لآدم وزوجه مكانةَ الشجرة المحرَّمة، وأنّ ثمارها تورث خلوداً سرمدياً. فوقع آدم في فخّ الأفعى، وغضب عليه ربُّه وطرده من الجنّة ليتولّى إعالة نفسه وزوجه بعرق جبينه، وليموت بعد ذلك ويعود إلى التراب(٣٣).

ولا تختلف الرواية التوراتية لحدث الخطيئة عمّا ورد في القرآن والإنجيل، بل تضيف بعض التفاصيل الأخرى من مثل:

«ثمّ إنّ الحيّة دفعت حوّاء إلى شجرة المعرفة، وقالت: لم تموتي بعد لمس هذه الشجرة؛ ولن تموتي أيضاً بعد أن تأكلي ثمرها! وحين لامس كتفا حوّاء الشجرة، أبصرت الموت يدنو منها، فقالت هلِعة: الآن ستوافيني المنيّة! ويمنح الله آدم زوجة جديدة! فلأقنعه بأن يأكل من الثمر مثلي، فإذا كُتب علينا أن نموت، فلنمت سوية، وإلا، عشنا سوية. وقطفت ثمرة وأكلت منها ثم بكت وتضرّعت لآدم إلى أن وافق على مشاركتها.»(٣٤)

وبالرجوع إلى الفقرة الشعرية السابقة التي تفيد إنتاج الخطيئة

---

(٣٣) *La Sainte Bible*. Société Biblique de Genève. P 3 - 4.

(٣٤) علي الشوك، **الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع ـ الرباط ١٩٨٩ ـ ص ٦٨.

بطريقة معاصرة نجد أنها تحافظ على العبارة القرآنية ((ولا تقربا هذه الشجرة..)) بتحوير بسيط (ولا تقرب يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم/ من حدود الله). أما معادل الشجرة المحرّمة عند درويش فهو (مقهى عند باب البحر).. فإذا كان آدم قد تمرّد على أوامر ربّه بالإقبال على الأكل من الشجرة، فإن خلفَه استعاض بمقهى على باب البحر عن الشجرة؛ ولكل زمان غواياته لكنّ الموت دائماً بالمرصاد.

إن الاستناد إلى النصوص الدينية يصل في الجدارية، أحياناً، إلى مستوى بعيد، ويرفد القول الشعري المتناصّ بجمالية تختبر حدودها في التركيب الموازي وفي الخروج عن المناصّ في المتخيّل. ولما كان المسيح عليه السلام إحدى الشخصيات الدينية الأكثر تمثيلاً لشقاء الإنسان في الأرض، والأكثر سموّاً في اختيار التضحية من أجل إنقاذ الآخرين، فإن محمود درويش يخلق اتحاداً كلّياً بين الذات ومرجعها الثقافي في المسيحية؛ هذا الاتحاد الذي نلمسه في استعارة لسان المسيح والبوح على طريقته، يقول الشاعر:

أعلى من الأغوار كانت حكمتي
إذ قلتُ للشيطان: لا. لا تَمْتَحِنّي!
لا تَضَعْني في الثنائيّاتِ، واتركْني
كما أنا زاهداً برواية العهد القديم
وصاعداً نحو السماء. هناكَ مملكتي

خُذِ التاريخَ، يا ابنَ أبي، خُذِ
التاريخَ. . واصنعْ بالغرائز ما تريدُ (٣٥)

إن المسيح الجديد الذي يطالعنا هنا يقلب المفاهيم والقِيَم المرتبطة بالمسيح القديم، فهو يبدو مختلفاً من حيث تمرّده على «العهد القديم» ومن حيث أنه يخاطب الشيطان بدل الله سبحانه، عندما ينهاه قائلاً: «لا تمتحني! لا تضعني في الثنائيات» وهي العبارة نفسها التي استعطف بها المسيح القديم ربّه طالباً منه عدم «وضعه في التجربة»، لكنّ ما يوحّد بين المسيحين ـ المناصّ والمتناصّ ـ هو الموت الأسمى الذي يتجلّى في الصعود إلى السماء. وإذا كانت الروح ستحظى بهذا الموت المقدّس فإن الجسد هو الآخر لن يذهب سُدى في التراب، بل ستتحلل عناصره في التراب وسيمنح الأحياء بعده نشوة تعيد إليهم الفرح المفقود، بما سيشربون من عصير الكروم. . وفي الأمر إحالة على دم المسيح في العشاء الأخير:

سَأصِيرُ يوماً كَرْمَةً،
فليعتَصِرْني الصيفُ منذُ الآنَ،
وليشربْ نبيذي العابرون على
ثُريّات المكانِ السُّكّريِّ! (٣٦)

---

(٣٥) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٤٢ ـ ٤٣.
(٣٦) المرجع نفسه، ص ١٤.

فالمسيح يمثّل للذات النموذجَ الأكثر دلالة والأكثر عمقاً لكونه مسعفاً لها من محنة الوجود والموت معاً، باعتبار أن الوجود ـ لدى المسيح ـ طريق محفوف بالتضحيات الجسام، إلا أنه ينتهي بموت سعيد ومستحقّ. لكنّ الذات سرعان ما تكتشف البون الشاسع بينها وبين النموذج المسيحي، وتستدرك أن ما يصلها به لا يعدو أن يكون تشبّهاً في الشكل، لأنها لا تقوى على اجتراح معجزاته؛ فللمسيح عونٌ خارق يجعله قادراً على المشي فوق البحيرة، كما يعضده وهو مصلوب يبشّر بالقيامة.. وبالمقابل فإن الذات لم تأخذ من نموذجها الأعلى سوى القدرة الموازية على تحقيق اختياراتها في الحياة، تلك التي تتجلّى في النزول عن الصليب والتفرّغ لشريعة القلب:

مِثلما سارَ المسيحُ على البُحَيْرةِ،
سِرْتُ في رؤيايَ، لكنّي نزلتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلُوَّ، ولا
أُبشِّرُ بالقيامةِ. لم أُغيِّرْ غَيْرَ
إيقاعي لأسمعَ صوتَ قلبي واضحاً (٣٧)

وهكذا نرى أن الذات تتشبّه بالمسيح من حيث السلوك ولكنها تختلف عنه في التوجّه، فالمشي على البُحيرة يوازي المشي في الرؤى، أما الصعود إلى الصليب فيقابله النزول عنه. ذلك أن المسيح مطمئنّ إلى مصيره بإيعاز من ربّه، وهو يختار الموت طوعاً

---

(٣٧) المصدر السابق، ص ٩٢.

ويركب مغامرة التبشير بالقيامة. أما الذات فتختار النزول عن الصليب والانشغال بإيقاع القلب، لأنها غير راغبة في موت تجهل كُنهه. فلا وضوح سوى في هذا القلب الذي يُشعرها بأنها ما تزال على قيد الحياة.. من ناحية أخرى يمكن تفسير النزول عن الصليب بالاختيار الشعري والفني الذي آثره محمود درويش في أعماله الشعرية المتأخرة؛ بمعنى مغادرة الموضوعات السياسية التي كرّسها في قصائده الكثيرة لوطنه فلسطين، والالتفات إلى الذات التي ظلت طوال عمره الشعري مرهونة بما هو جماعي.. وتسندنا في هذا التفسير رمزية الصليب التي استثمرها الشاعر كثيراً. ويضيئنا رجاء النقّاش عندما يقول في معرض دراسته لأشعار محمود درويش: «والصليب رمزٌ يرتبط بفلسطين القديمة ارتباطاً كاملاً، فلقد أعدّ اليهود على هذه الأرض منذ ألفين من السنين تقريباً صليباً ليقتلوا فوقه المسيح. وكان المسيح يمثّل الدعوة إلى العدل وتجديد المجتمع اليهودي على أساس من المبادئ الإنسانية الرفيعة. ولكنّ اليهود حاربوه وقرروا قتله، وبقيت قصبة الصليب منذ ذلك الحين رمزاً للفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان...»[٣٨]. لقد تعب الشاعر من الصلب وأنهكه الموت الجماعي، وقد حان الوقت لكي يلتفت إلى شؤون ذاته. وهذا ما نلمحه في مجموعة من دواوينه الحديثة كـ«لماذا تركت الحصان وحيداً؟» و«سرير الغريبة» وأخيراً «جدارية» التي كرّسها لموضوعة الموت.

---

(٣٨) رجاء النقاش، محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة، سلسلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، يوليو ١٩٦٩، ص ٢٠٣.

وإذا كان المناصّ المسيحي يحظى بحضور لافت في فقرات الجدارية فإننا لا نُعدم وجود المناصّات الإسلامية التي تتّجه سياقاتها المختلفة إلى هذه الموضوعة. وهي تحضر وفق تبنٍّ يخضع للمشيئة الفنية التي تدمجها بطرق متنوعة في صميم التجربة الخاصة. فمن القرآن الكريم ينتخب الشاعر ما يمكن أن يساير لحظة المواجهة الحاسمة:

فيا موتُ انتظرني رَيْثَما أُنهي
تدابيرَ الجنازةِ في الربيعِ الهشِّ؛
حيث وُلِدْتُ، حيثُ سأمنعُ الخطباءَ
من تكرارِ ما قالوا عن البلدِ الحزين
وعن صمودِ التينِ والزيتونِ في وجهِ
الزمانِ وجيشِهِ. . . .(٣٩)

والحقيقة أن في هذه الفقرة تناصّاً مركّباً يحيل طرفه الأول على سورة التين، وبالتحديد في قوله تعالى: ﴿والتّينِ والزَّيْتونِ، وطُورِ سينينَ، وهذا البَلدِ الأمينِ﴾(٤٠)؛ بينما يتداخل طرفه الثاني إلى حد التشابه مع اشتغال شعري على الآيات ذاتها، كان قد سبق إليه الشاعر المصري الراحل أمل دنقل في قصيدته «لا وقت للبكاء»، حيث يقول:

---

(٣٩) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٤٩.
(٤٠) سورة التين، الآيات: ١ ـ ٢ ـ ٣.

(.. والتينِ والزيتون
وطورِ سينينَ وهذا البلدِ المحزون
لقد رأيت يومها: سفائنَ الإفرنج
تغوص تحت الموج
وملكَ الإفرنج
يغوص تحت السَّرْج...) (٤١)

ولربّما كان إقبال الشاعرين على توظيف هذه الآيات مبرّراً بالتكثيف الدلالي للمكان من خلال ما يميّزه طبيعياً: التين والزيتون، وما يَسِمُ صراعَ هذا المكان تاريخياً مع الأعداء.. وهذا التكثيف الدلالي يُستقَى من الأبعاد الرمزية التي يرمي إليها كلٌّ من أمل دنقل ومحمود درويش، وإن كانت الآيات الكريمة تقصد مكان نزول الإسلام أي مكّة، إلا أن عبارة «البلد الأمين» في القرآن الكريم هي التي أوحت بنقيضها: «البلد المحزون» بتعبير دنقل، و«البلد الحزين» بتعبير درويش. والفرق الموجود بين الشاعرين يتجلّى في اختلاف تقنية التناصّ. فإذا كان الأول يعيد إنتاج النصّ القرآني مع تحوير بسيط يخصّ قلب المعنى بشكل عكسي تماماً فـ «البلد الأمين» يصبح «البلد المحزون»، فإن الثاني عمد إلى الاستفادة من المناصّ القرآني والمتناصّ الشعري في سياق مختلف كلّياً. إن الشاعر يتوسّل إلى الموت من أجل أن يمهله بعضَ الوقت

(٤١) أمل دنقل، تعليق على ما حدث، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة (بيروت)، مكتبة مدبولي (القاهرة) ـ ١٩٨٥، ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩.

ليعيد ترتيب الأشياء، وليتأكد من السريان التنفيذي لوصيّته بعد موته؛ لأن ما يخشاه هو أن يستمر الخطاب التحريضي الذي لم يفد بلده الحزين ـ بلد التين والزيتون.

وقد يلجأ الشاعر إلى الاستفادة من قصص القرآن، تلك التي تضيء الموت، أو تحكي عن بدئه. . فالثابت في الكتب السماوية المقدّسة وعلى رأسها القرآن أن تجربة الموت التي دشّنها آدم وزوجه عندما عصيا أمر ربّهما، وأكلا من الشجرة المحرّمة، حدثت لأول مرة في تاريخ البشرية عندما قتل قابيل أخاه هابيل – ولدا آدم – والشاعر يستحضرها بطريقة يستثمر فيها خبرته الفنية، يقول:

. . . رُبَّما أَسْرَعْتَ
في تعليمِ قابيلَ الرمايةَ. رُبَّما
أبطأتَ في تدريبِ أيّوبِ على
الصبرِ الطويل . . . . . .[٤٢]

وبين الإسراع في تعليم قابيل الرماية والإبطاء في تدريب أيّوب على الصبر يتمدد حيّز المعاناة الذي تهجس به الذات. ذلك أن الحدثين المستفادين من الفعلين: (أسرعت # أبطأت) يُنسبان في الفقرة الشعرية إلى المتكلم باعتباره ذاتاً مسؤولة عن النتيجة؛ كأن في الأمر تلميحاً إلى أن الموت من صنع الإنسان نفسه في الوقت الذي التفت إليه وأولاه تفكيراً وتبريراً يمكّنه من أن يتكرّر على مرّ

(٤٢) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٦١.

الزمان في قوالب وحكايات منسوجة على حبكة قصة قابيل وهابيل، ومدعّمة بشخوص قاتلة ومقتولة؛ أو عندما استهان بحدث الموت، وأسهم في بلورته بإيجاد وسائل تنفيذه. هكذا ينجح الشاعر، مرة أخرى، في تركيبه المزجي لقصّتين قرآنيتين مختلفتين في مسارهما التراجيدي قصّة قابيل، مرتكب الجريمة الكونية الأولى، وقصّة أيّوب الذي لم يكلّف الإنسان نفسه عناء الاقتداء بصبره.

ومن المناصّات الإسلامية التي تستثير الشاعر بدلالاتها العميقة كلام يذكره الإمام أبو حامد الغزالي عن صفة الموت وحالة الميت الذي «ينكشف له بالموت ما لم يكن مكشوفاً له في الحياة، كما قد ينكشف للمتيقّظ ما لم يكن مكشوفاً له في النوم. والناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا، وأول ما ينكشف له ما يضرّه وينفعه من حسناته وسيّئاته، وقد كان ذلك مسطوراً في كتاب مطويّ في سرّ قلبه وكان يشغله عن الاطّلاع عليه شواغل الدنيا، فإذا انقطعت الشواغل انكشف له جميع أعماله..»[43]. وغير خافٍ أن هذا المفهوم للموت يقلب كل المعادلات السابقة، ويجعل الموت استيقاظاً حقيقياً من السُّبات الذي نسمّيه حياة؛ يقول محمود درويش:

وكان الحالمونَ يُربِّتون القُبَّراتِ النائماتِ

ويحلمون...

وقلتُ: إنْ مِتُّ انتبهتُ...

---

(٤٣) الإمام أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج ٤، دار المعرفة، بيروت (د. ت)، ص ٤٩٤.

لديَّ ما يكفي من الماضي
وينقُصُني غدٌ. . .[٤٤]

حيث يرد التناصّ متلبّساً بصورة تجريدية يهيمن عليها الزمن ونقيضه (الحلم)، ويتحوّل الموت إلى استيقاظ كأنّ الحياة نوم وسُبات موقّت. . إلا أن الدلالة تتكسّر وتتراجع عن الحمولة المعنوية التي يختزنها النصّ الديني بفعل الصفات التي يضفيها الشاعر على كلّ من الماضي والغد. هذه الصفات التي يلخّصها رأي فريدريك نيتشه عندما يقول: «إذا كنا نعيش متجهين إلى الأمام فإننا نفكر دائماً متجهين إلى الوراء»[٤٥]. فالشاعر يجعل الحياة متحققة في الماضي باعتباره حيّزاً قد تمّ عيشه، أما الغد فهو الناقص المفتوح على كل الاحتمالات، بما فيها احتمال الموت في أي لحظة. . لذلك يبدو المتناصّ هنا محققاً لدلالة السخرية بالزمن؛ رغم أن المعنى المقصود في كلام أبي حامد الغزالي «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» منسجم مع الطرح القرآني الذي يجعل من الموت والحياة مجرّد مراحل انتقالية تتغير خلالها وضعية الإنسان، كما في قوله تعالى: ﴿كيفَ تكفُرونَ باللهِ وكُنْتُم أمواتاً فأحياكُمْ ثمّ يُميتُكم ثمّ يُحييكم وإليه تُرْجَعون﴾[٤٦]. إن الانتباه مقترن بالموت أو الغفلة لذلك فإن عمر الإنسان يصبح أقصر إذا أمعنت الذات في انشغالاتها

---

(٤٤) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س) ص ٩٧.

(٤٥) ريجيس جوليفييه، **المذاهب الوجودية**، ترجمة: فؤاد كامل، الدر المصرية للتأليف والترجمة (د. ت،) ص ٥٥.

(٤٦) سورة البقرة، الآية ٢٨.

وشرودها مما يترتّب عنه إقصاء للإحساس بالزمن، فيأتي الموت صادماً ومنبّهاً.

إن الاستناد إلى المرجعية الدينية في الجدارية يمثّل خلفية فنية أكثر منها خلفية اعتقادية. كما أن استحضار النصوص الدينية لا يُسعف في تكييف الذات مع حالة الشعور بالموت المرتقب، فهو بخلاف ذلك يزيد من تعميق الإحساس بالاغتراب؛ الشيء الذي يدفع بالشاعر إلى تحويل تلك النصوص تحويلاً يمكّنها من الخضوع التركيبي لما تفتحه الدلالات الشعرية من آفاق. ثم إن هذا التحويل ينزع عن هذه النصوص هالاتها المقدّسة، ويدمجها في صميم التراكم الثقافي المأثور.

ج - التناصّ الصوفي

شكَّل التصوُّف رافداً ثرّاً من الروافد التي أخصبت تجربة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وقد بيّنا في مدخل هذه الأطروحة كيف وجد الشعراء المعاصرون مسلكاً فنياً وفكرياً هامّاً في نصوص المتصوّفة، انقسموا بشأنه إلى قسمين: قسم تأثّر بالمضمون الصوفي فعمل على امتصاصه وإعادة صياغته وفق الخصوصية الإبداعية، وقسم آخر لفتته الفنية العالية التي تَسِمُ لغةَ المتصوّفين، فاكتفى بنهج سلوكه اللغوي مبقياً على المسافة الفاصلة بين مضمونه ومضامينهم؛ ذلك أن التوق الصوفي إلى تحقيق الانعتاق من العالم الحسّي من أجل التماهي مع الذات الإلهية استوجب ابتداع لغة قادرة على تنفيذ هذا الانعتاق وتأسيس ذلك التماهي.

إن اللغة الشعرية الحديثة في حدّ ذاتها شبيهة بلغة المتصوِّفة باعتبارها لغة منزاحة معجماً وتركيباً. ومن ناحية أخرى وجد الشعراء العرب في موقف المتصوِّفة من الموت ملاذاً وميداناً للانتصار عليه واختزاله في ما هو مادّي وحسّي لا يطول سوى الجسد، أو بالأحرى أصبح الموت مطلباً تعبر الذات من خلاله إلى خلودها حيث السعادة المطلقة. ففرحة المتصوّف بالموت تطيح تاريخاً كاملاً من الخوف عند البشر[٤٧].

وفي جداريّة محمود درويش لحظات شعرية كثيفة تتوقف الذات خلالها عن المواجهة الضارية مع الموت لتعوّضها بتأمّلات صوفية تُحقق لها هدنة موفقة، فعندما يقول مثلاً:

لم أُولَدْ لأعرفَ أنّني سأموتُ، بل لأحبَّ محتوياتِ ظلِّ
اللهِ
يأخذُني الجمالُ إلى الجميلِ
وأحبُّ حبَّك، هكذا متحرّراً من ذاته وصفاته

يصبح الموت أمراً غير ذي بال، لأن غاية الذات من المجيء إلى هذا الوجود هي الحبّ. والحبّ في عُرف المتصوِّفة هو الجوهر الذي تقوم عليه كل الحقائق والغايات، لا سيما إذا كان المحبوب هو الله أو «محتويات ظل الله» كما يعبّر الشاعر عن ذلك. والمتصوِّفة وجدوا في الحبّ العُذري طريقة ومنهجاً لإعلان

(٤٧) علي زيعور، العقلية الصوفية، ونفسانية المتصوف، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص ١٨٤.

عشقهم للذات الإلهية؛ ذلك أن هذا الغرض الشعري يماشي في طبيعته ولغته ما يطمحون إلى التعبير عنه. وقد كانت أشعار مجنون ليلى أفضل دليل لهم في إعلان طقوس عشقهم وتولّههم، لأنه بوحٍ سامٍ متنزّه عما هو جسديّ حسّي.

وإذا كان المتصوِّفة يوجّهون كلامهم لمخاطَب معلوم ولكنه مجرّد لا تدركه الحواسّ، فإن محمود درويش لا يميل كثيراً إلى التجريد ما دام الله مجسّداً في محتويات ظلّه، أي في مخلوقاته الأرضية. وبحسب المتصوِّف الكبير جلال الدين الرومي «ليس ظل الله سوى عبد الله الذي يكون ميتاً بالنسبة لهذا العالم، حيّاً بالله.»[٤٨] لكنّ الشاعر يوسّع هذا المعنى بقوله: «محتويات ظل الله»، وفي ذلك تعدّد وتنوّع. وهكذا يصبح مدلول عبارة درويش أن الغاية من الوجود هي الحبّ جرياً على الفهم الصوفي. وأكثر من ذلك تأتي عبارته «أحبّ حبّك، هكذا متحرّراً من ذاته وصفاته» متناصّة مع أبيات رابعة العدوية:

أُحِبُّكَ حُبَّينِ: حُبّ الهوى
وحباً لأنّك أهلٌ لذاكا
فأمّا الذي هو حُبُّ الهوى
فشغلي بذكرِكَ عمَّنْ سواكا
وأمّا الذي أنت أهلٌ له
فكشفُكَ لي الحجبَ حتّى أراكا

---

(٤٨) جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٦٩ ـ ج١، ص ١١٣.

فـلا الـحـمـد فـي ذا ولا ذاك لـي
ولـكـنْ لـكَ الـحـمـدُ ذا وذاكـا[٤٩]

فهذا هو الحبّ المنزّه عن ذاته وصفاته، أي الحبّ البعيد عمّا وضعوا له من مترادفات ومعانٍ مرتبطة بالجسد والشهوة.. حبّ متوجّه إلى الذات الإلهية في أصفى ما يكون التوجّه؛ فبه يُقهر الموت، وقد وصفه أحد المتصوّفة بأنه «كراهية البقاء في الدنيا»[٥٠].

وتتجه الجدارية في تناصّها مع التصوّف اتجاهاً جمالياً تكتفي فيه بالإفادة من بعض الأشكال البنائية للنصّ الصوفي، مع اعتماد أسلوب التكثيف والإيجاز، مثلما نجد في هذه الفقرة:

أنا لستُ منّي إنْ أتيتُ ولم أَصِلْ
أنا لستُ منّي إنْ نطقتُ ولم أَقُلْ
أنا مَنْ تقولُ له الحروفُ الغامضاتُ:
اكتُبْ تَكُنْ!
واقرأْ تَجِدْ!
وإذا أردتَ القولَ فافعلْ، يتّحِدْ

---

(٤٩) الإمام أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج٤، دار المعرفة، بيروت (د. ت)، ص ٣١٠ ـ ٣١١.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ٣١١.

ضِدّاك في المعنى. . .
وباطِنُكَ الشفيفُ هو القصيدُ[٥١]

فالذات تتحقق بالوصول والقول والكتابة والإيجاد والفعل؛ وإذّاك تكتسب اتحادها وانسجامها في نزوع لا يبتغي من الأشياء المحسوسة إلا ما يخدم الباطن. . كأننا بهذه الرؤية. نُلخّص مجمل الدلالات المتنوّعة التي أنتجتها «مواقف» المتصوِّف الأعظم محمّد بن عبد الجبّار النفّري. وقد رأينا سابقاً كيف أن المتصوِّف لا يطمح عادة إلى تخليص النفس من الموت المادّي، وإنما يطمح إلى تخليصها من التناقض مع ذاتها. وهذا ما يؤكده الشاعر في قوله:

وإذا أردتَ القولَ فافعلْ، يتَّحِدْ
ضِدّاكَ في المعنى. . .
وباطِنُك الشفيفُ هو القصيدُ

وبهذا المفهوم يكون الموت انفصال الروح عن موطنها الإلهي، أي هو موت قائم في صميم حياة الجسد، ولربما كان هذا هو السبب في الحزن الكبير الذي يرافقهم طوال حياتهم البيولوجية، فهم يرغبون في بلوغ الموت الأكبر ذلك الذي يتحقق عندما تضيق الهوّة، وتعبر الروح إلى خالقها كي تتوحّد به. وهذا لا يعني أن الجدارية تتبنّى هذا الطرح الوجداني والفكري الصوفي، فهي تكتفي بانتهاج طريق يوصلها إلى الباطن لترميم ما تراكم فيه من أعطاب،

---

(٥١) محمود درويش، جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٢٥.

ولضخّ مياه على أثر الجفاف العاطفي:

سَأَحلُمُ، لا لأُصْلِحَ أيَّ معنًى خارجي
بل كَيْ أُرَمِّمَ داخلي المهجورَ من أثرِ
الجفافِ العاطفيّ. حفظتُ قلبي كُلَّهُ
عن ظهرِ قلبٍ: لم يَعُدْ متطفِّلاً(٥٢)

بالتناصّ الصوفي، إذن، تكتمل الأسلحة الثقافية التي تعتدّ بها جدارية محمود درويش وهي تُنازل الموت في ميدان المعاني والرموز.

د - التناصّ الفلسفي

بين الشعر والفلسفة علاقة السؤال الكوني؛ خصوصاً إذا كان المسؤول عنه مفهوم ضارب في المجهولية كالموت. لقد سبق أن بيّن سقراط أن غاية الفلسفة هي التدرّب على مواجهة الموت حيث قال عشية تنفيذ حكم الإعدام فيه وهو يخاطب أتباعه: «إن أولئك الذين يوجّهون أنفسهم في الطريق الصحيح إلى الفلسفة يعدّون أنفسهم لأن يموتوا. وإذا كان هذا صحيحاً فهم إذن في الواقع يتطلعون للموت طوال حياتهم، ومن غير المعقول إذن أن يضطربوا عندما يقدم الشيء الذي كانوا لأمد طويل يعدّون أنفسهم له ويتوقّعونه.»(٥٣) وإذا كانت الفلسفة اليونانية تحاول غلبة الموت

---

(٥٢) محمود درويش، **جدارية محمود درويش** (م. س)، ص ٧٨.
(٥٣) جيمس ب. كارس، **الموت والوجود**، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٩.

والانتصار عليه بإعطاء القيمة الحقيقية للروح على حساب الجسد، فإن الفلسفة الوجودية المعاصرة قد نفت الموت من مشروعها باعتبار أن الإنسان لا يمكنه أن يمر بتجربة موته الخاص، لأنه عندما يموت يكون الإحساس قد فارقه، أي أنه يعيش تجربتين منفصلتين لا تتمكن إحداهما من إدراك الأخرى. . لذلك بادر الفيلسوف الألماني نيتشه إلى معالجة المشكلة بنظرية العود الأبدي التي ترى أن كل شيء يموت ينفتح من جديد في سيرورة مكتنفة بالاستمرارية والخلود.

من مثل هذه الخلفيات ينطلق خطاب الموت في جدارية محمود درويش في محاولة حثيثة لإقناع الذات بتخريجات شعرية تجتهد في إيجاد حلول لمشكلة الموت. ففي حوار الجدارية مع فكرة العود الأبدي، يتم انتقاء اللون الأخضر باعتباره لوناً مميّزاً لأرض القصيدة، ومحيلاً على طراوة الحقل والسنابل:

خضراءُ، أكتبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقل، قَوَّسَها امتلاءٌ شاحِبٌ
فيها وفِيَّ. وكلّما صادقتُ أو
آخيتُ سُنبلةً تعلَّمتُ البقاءَ من
الفناءِ وضدَّه: «أنا حبّةُ القمحِ
التي ماتت لكي تخضرَّ ثانيةً. وفي
موتي حياةٌ ما. . .»[٥٤]

---

(٥٤) جدارية محمود درويش (م.س)، ص ٦٨.

فالأخضر يدلّ على فصل الربيع مثلما يدلّ على الأمل[٥٥]؛ وبذلك تمثّل القصيدة بأرضيّتها الخضراء مجالاً لإبداع خلود يوازي دورة الحياة والموت التي تعبرها حبّة القمح في إيقاع متجدد ودائم. وعلى هذه الخضرة الممتزجة بامتلاء السنابل تخلق الذات طقسها في الكتابة لعلّها تتحوّل إلى هذه الحبّة التي تموت لكي تخضرّ ثانية؛ ويبدو الشاعر، هنا، مردّداً على طريقته الخاصة ما سبق أن عبّر عنه الفيلسوف نيتشه، عندما قال: «كل شيء يمضي، كل شيء يعود، وتدور إلى الأبد عجلة الوجود، كل شيء يموت، كل شيء يتفتح من جديد، وخالداً يمضي زمن الوجود. الأشياء كلّها تعود في خلود، ونحن أنفسنا كنا بالفعل مرّات لا حصر لها ومعنا كل الأشياء..»[٥٦] وهذا هو المعنى نفسه الذي يهجس به قول درويش وهو يخاطب الموت:

ما لكَ من حياتي حينَ أملأُها
ولي منك التأمُّلُ في الكواكب:
لم يَمُتْ أحدٌ تماماً. تلك أرواح
تغيّر شَكْلَها ومُقامَها / [٥٧]

وهو معنى موصول بفكرة العود الأبدي التي قال بها نيتشه، وبفكرة

---

(٥٥) Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétoriquẽ* Presses Universitaires de France, 3ème édit. 1981, p 1087.

(٥٦) جاك شورون، **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٧٦ (الكويت)، ص ٢١٦.

(٥٧) محمود درويش، **جدارية محمود درويش** (م. س) ص ٥٢.

التناسخ التي شاعت بين الهنود وغيرهم من الأمم، و «مؤداها أن روح الميت تنتقل إلى موجود أعلى أو أدنى لتنعم أو تعذّب جزاء على سلوك صاحبها الذي مات. ومعنى ذلك عندهم أن نفساً واحدة تتناسخها أبدان مختلفة إنسانية كانت أم حيوانية أو نباتية.»[٥٨]

وقد يحتدّ شعور الذات باغترابها إلى درجة تبنّي روح العبث التي فشت في الاتجاهات الوجودية المعاصرة، فتُضرب عن كل توجّه اعتقادي بالماهِيّة:

الرياحُ شماليَّةٌ
والرياح جنوبيَّةٌ
تُشْرِقُ الشمسُ من ذاتِها
تغْرِبُ الشمسُ في ذاتِها
لا جديدَ إذاً
والزَّمَنْ
كانَ أَمْسِ
سُدًى في سُدَى[٥٩]

فهنا تنفصل الموجودات (الرياح - الشمس - الزمن) عن أصولها الميتافزيقية، وتبدو قائمة أو زائلة بدون مبرّر علوي مفترض. وهي لا تعتدّ إلا بوجودها الفيزيائي الميكانيكي الشيء الذي يحول الزمن إلى بطل تراجيدي في مأساة الحياة العبثية.. كما

(٥٨) ناصر الدسوقي، **الحياة بعد الموت** (م. س) ص ٣٩.
(٥٩) **جدارية محمود درويش** (م. س) ص ٨٧ ــ ٨٨.

أن الذات تكشف عن عُريها، وتميط عنه كل غطاء من شأنه أن يحميها من الشعور بالضجر، ذلك الضجر الذي خبره «أنطوان روكنتان» ـ بطل «الغثيان» لجان بول سارتر ـ فتكتفي بتوثيق مباشر للحركة الدائرية للزمن ولأشيائه التي لا تنفكّ تكرّر نفسها بطريقة متشابهة.

هـ - التناصّ الأدبي

يقول الناقد سمير الحاج شاهين: «إنّ اللحظة الشعرية هي التي تبقى. إنها تمتلك طريقتها الخاصة بالدوام. إنه يبدو أنه ليس لها بداية ولا نهاية، وهذه أقصى درجة يمكنها أن تبلغها. إنها فريدة من نوعها فغير المألوف يُهيّئ للوحي. وهي بالتالي ليست بحاجة إلى أن تكرر نفسها، أي أن تبدأ من جديد، كما أنها لا تترك شيئاً يتجاوزها بما أنها تحوي في طور الكمون كل إمكانات المستقبل التي ترهص وتتنبأ بها أي أنها لا تنتهي.»(٦٠). إنّ الوصف الذي تضفيه هذه المقولة على اللحظة الشعرية يتضاعف إن نحن سلّطناه على جدارية محمود درويش؛ فهي قصيدة تلملم بين فقراتها كل العناصر التي تمكّنها من هزم الموت في مواجهة يتكثّف خلالها سلاح الرمز، لأنها تمثّل «لحظة التحدّي الأخيرة بين لغة وذاكرة من جهة، ونهاية كانت تقترب بسرعة. فمن غير الشاعر يستطيع منازلة الموت بهذه الطريقة وذاك الدفق وهذا البوح؟ وإذا كان الشعر في

---

(٦٠) سمير الحاج شاهين، **لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين** (م. س)، ص ٢٤٩.

الأساس تمريناً على مقاومة الموت والامّحاء، فإن الذي فعله محمود درويش هنا هو امتحان اللغة والقصيدة والذات في ميدان ساخن للغاية، ما من شأنه أن يشدّ أنفاس القارئ أو يقطعها ترقّباً وانتظاراً وتوتراً وخفقان قلب.»[٦١]. وبما أن الذات الشاعرة كانت تواجه قوة خارقة فقد كانت تحتاج إلى إمدادات أخرى تصل تباعاً من الذاكرة. إنها إمدادات الشعراء الذين شغلهم موضوع الموت، فتفرّغوا له كلٌّ على طريقته؛ فمنهم المسالم الراضي بمصيره، ولكن بشروطه الخاصة التي ضمّنها نصوصه كحالة جبران خليل جبران، ذاك الذي جعل الموت باباً للوصول إلى الأبدية الخالدة. ويكاد هذا الشاعر أن يكون من القليلين الذين أعلنوا ابتهاجاً مدهشاً لمقدم الموت، وهيّأوا له ما يليق به من مظاهر الحفاوة والترحيب. ففي قصيدته «جمال الموت» نكاد نشمّ روائح البخور والصندل تتعالى في طقس شبيه بعرس مقدّس. وتبدو ذات الشاعر، خلال ذلك، نشوانة وهي تخط سطور الوصيّة الأخيرة مدفوعة إلى ذلك بإيمان عميق بأن الخلود الحقيقي يتحقق بعد أن تتخلّص الذات من عفونة الجسد وتعود إلى طهرها البدئي:

«اخلعوا هذه الأثواب ودلّوني عارياً إلى قلب الأرض. مدّدوني ببطء وهدوء على صدر أمّي. اغمروني بالتراب الناعم وألقوا مع كل حفنة قبضةً من بذور السوسن والياسمين والنسرين فتنبت على قبري ممتصّة عناصر جسدي، وتنمو ناشرة في الهواء

---

(٦١) جزء من الكلمة التي وضعها الناشر على ظهر غلاف جدارية محمود درويش.

رائحة قلبي، وتتعالى رافعة في وجه الشمس سرائر راحتي، وتتمايل مع النسيم مذكّرةً عابرَ الطريق بماضي ميولي وأحلامي. . .»[٦٢]

يلتقط محمود درويش هذا الصوت الجبراني الممعن في رومانسيته ليعيد إنتاجه وفق التجربة الخاصة إنتاجاً يكاد أن يكون مقلوباً ومقابلاً له في كل الجوانب، يقول:

. . . سأقول: صُبُّوني
بحرفِ النونِ، حيثُ تَعُبُّ روحي
سورةُ الرحمنِ في القرآن. وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أَزلي. ولا
تَضَعوا على قبري البنفسجَ، فَهْوَ
زهرُ المُحْبَطِينَ يُذكِّرُ الموتى بموتِ
الحُبِّ قبل أوانِهِ. وَضَعوا على
التابوت سبعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ، وبعضَ شقائقِ النُّعْمانِ إنْ
وُجِدَتْ. وإلاّ، فاتركوا وَرْدَ
الكنائسِ للكنائسِ والعرائس / [٦٣]

---

(٦٢) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية، (لم تذكر دار النشر)، بيروت ١٩٨٥، ص ٣٢٣.
(٦٣) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٥٠.

يأخذ درويش من قصيدة جبران «جمال الموت» سياقَها الجنائزي المتمثل بوصيّة الدفن وطقس التجهيز. ويعمد بعد ذلك إلى مخالفة بنود الوصيّة الجبرانية ببنود يجدها مسايرة لقناعاته التي يؤطّرها اعتقاد مختلف. ففي الوقت الذي يرضخ فيه جبران لاعتقادات مسيحية تمجّد الموت لكنّها تظل متشبّثة بالحياة، ويتجلّى هذا في طلبه زرع بذور السوسن والياسمين والنسرين كي تمتصّ عناصر جسده وتنمو فوق سطح الأرض ليراها العابرون، وفي ذلك توق إلى الانبعاث من جديد عبر جسد الطبيعة، وفي سياق توجّه يؤمن بفكرة التناسخ؛ فإن محمود درويش يدعو إلى تهيئة طقس إسلامي تنبعث منه تلاوة سورة الرحمن بإيقاع نونها المتكرر الذي له وقع جميل على الروح المغادرة لجسدها[٦٤]، كما أن درويش يستحسن وضع سبع سنابل خضراء على تابوته أو بعض شقائق النعمان، ويرفض البنفسج لأنه (زهر المُحْبَطِينَ يذَكّر الموتى بموت الحبّ قبل أوانه)، ولعلّ إيثاره السنابل السبع مبرّر بمرجعها القرآني، حيث يقول الله تعالى: ﴿مثلُ الذينَ يُنفقونَ أموالَهم في

---

(٦٤) نرجّح أن محمود درويش اطلع على الحديث الذي روي فيه أن قيس بن عاصم المنقري قال للنبي (ص): اتلُ عليّ مما أُنزل عليك، فقرأ عليه سورة «الرحمن»، فقال: أعدها، فأعادها ثلاثاً، فقال: والله إن له لطلاوة، وإن عليه لحلاوة، وأسفله لمغدق، وأعلاه لمثمر، وما يقول هذا بشر، وأنا أشهد أن لا إله إلا الله وأنك رسول الله. كما نرجّح أنه اطلع على الحديث الذي روي عن عليّ رضي الله عنه أن رسول الله (ص) قال: «لكل شيء عروس وعروس القرآن سورة الرحمن.»
ـ تفسير ابن كثير لسورة الرحمن.

سبيل اللهِ كمثلِ حبَّةٍ أنبتَتْ سَبْعَ سنابلَ في كلِّ سُنْبُلَةٍ مائةُ حبّةٍ. واللهُ يضاعِفُ لِمَنْ يشاءُ واللهُ واسِعٌ عليمٌ﴾[٦٥]. أما شقائق النعمان فهي زهور أدونيس المعروفة باعتبارها رمز التجدد والخصب. ومن هنا يتضح التقابل في الطقسين: دلّوني (جبران) تقابلها صبّوني (درويش)، وزهور السوسن والياسمين والنسرين (جبران) تقابلها سبع سنابل وشقائق النعمان (درويش)..

ويتعاقب الشعراء على إمداد الجدارية بما تحتاج إليه من عون إشاري أو نصّي، حتى تتمكن الذات من توسيع معانيها وهي تواجه المعنى الأعظم للموت. ففي غيبوبة المخدّر[*] تستدعي الذاكرة أسماء الشعراء التي استعصت على الموت والنسيان:

رأيت «ريني شار»
يجلس مع «هيدغر»
على بُعدِ مترينِ منّي،
رأيتهما يشربانِ النبيذَ
ولا يبحثانِ عَنِ الشعر...
كان الحوارُ شُعاعاً
وكان غَدٌ عابِرٌ ينتظرْ[٦٦]

---

(٦٥) سورة البقرة، الآية ٢٦١.
(*) المخدِّر الذي أُخضع له الشاعر عندما أجريت له عملية جراحية في القلب بباريس، فرأى الموت قريباً، وبعده كتب نصّ الجدارية.
(٦٦) جدارية محمود درويش (م. س) ص ٣٠ ــ ٣١.

فالنبيذ هو الذي جمع الفيلسوف بالشاعر، لا الحديث عن الشعر، لكنّ حوارهما الذي ينعته بالشعاع يتجاوز لغة الكلام إلى تواصل رمزي خارق، كأننا بهيدغر يعيد على مسامعنا ما سبق أن استخلصه من مقاربته لشعر هولدرلين عندما قال: «علينا نحن الشعراء أن نعرّي رؤوسنا تحت صواعق الربّ، وأن نلتقط برقةً بيدنا، وأن نقدّم للشعب الهدية السماوية تحت وشاح النشيد..»(٦٧) وليست هذه الهدية السماوية سوى الكلام الشعري الذي يعتبر أكثر الطرق توفقا في مواجهة الموت، «لأن الوجود الشعري لا يتحرك بين الأشياء على أساس إرادي، ولأنه كذلك فهو لا يقتحم الأشياء، لا يلبسها بما ليس عندها. بل ينفتح صوبها برؤية خالصة. فتنكشف كما هي بريئة وعارية... وفي هذه اللحظة يصير الشاعر وهو في الوجود الزمني لا زمنياً أي فوق الموت وخلفه.»(٦٨) وبعبارة هولدرلين الشهيرة: ما يبقى يؤسّسه الشعراء.

هكذا يستحضر درويش الشعراء الذين يمتلكون وعياً حادّاً بالموت في علاقته بذواتهم، ليخلق مع نصوصهم حواراً عميقاً، أو ليملأ بأسمائهم وبشذراتهم ثغراتٍ ظلّت فارغة في الجدارية، أو تركها الشاعر متعمّداً لتكون حضناً يستمد المؤازرة الرمزية من أولئك الذين سبقوه إلى اختبار المواجهة الصعبة مع المجهول. ولم يكن من اليُسر عليه أن يتجاوز تجربة أبي العلاء المعرّي التي تُعتبر فريدة

---

(٦٧) Martin Heidegger, *Approche de Holderlin*, Gallimard, 1968, P 56.

(٦٨) محمد حمّود، **الحداثة في الشعر العربي: بيانها ومظاهرها**، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣.

في تراثنا الأدبي، لأن هذا الشيخ الكفيف خاض تجربة مواجهة الموت على جبهتين: جبهة الإبداع وجبهة السلوك اليومي، فغدا بذلك علامة دالّة على مأساة الوجود. وعندما يقول درويش في جداريته:

رأيت المعرِّيَّ يطرُد نُقّادَهُ
من قصيدتِهِ:
لستُ أعمَى
لأُبْصِرَ ما تُبصرونْ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي
إلى عَدَمٍ. . . . أو جنونْ(٦٩)

فإنه يعني بذلك التأكيد على غربة المعرّي بين أهل زمانه، أولئك الذين تجنّوا عليه عندما أوّلوا شعره تأويلاً سطحياً، ولم يقدروا على الغوص العميق في بحار معانيه، فما كان منه إلا أن صرخ فيهم ببيته الشهير:

أعمى البصيرةِ لا يهديهِ ناظِرُهُ
إذ كلُّ أعمى لديه من عصا هاد(٧٠)

لقد بحث المعرّي في الموت طوال عمره الإبداعي، وقلّب النظر في شتّى المناحي عساه يظفر ببصيص نور يلجم شلاّل الحيرة الذي استبدّ به لزمن طويل، فإذا به يرتدّ منكساً:

(٦٩) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٣١ ـ ٣٢.
(٧٠) أبو العلاء المعري، اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، تقديم: عمر أبو نصر، دار الجيل، بيروت ١٩٦٩، ص ٢٢٢.

وَرَوْمُ الفتى ما قد طوى اللهُ عِلْمَهُ
يُعَدُّ جنوناً أو شبيهَ جنونِ(٧١)

وهذا المعنى هو ما يعيد درويش صياغته في قوله من الفقرة السابقة:

فإنّ البصيرةَ نورٌ يؤدّي
إلى عَدَمٍ. . . . أو جنونْ

كأنّ درويش بذلك يستسلم للخلاصة التي وصل إليها سلفُه، وعليه أن يلتفت حواليه، وأن لا يمدّ بصره أو بصيرته إلى الما وراء، فما يزال فوق الأرض ما يستحق الاهتمام:

أيُّها الموتُ انتظِرْني خارجَ الأرضِ
انتظِرْني في بلادِكَ، رَيْثما أُنهي
حديثاً عابِراً مَعَ ما تَبَقّى من حياتي
قُرْبَ خَيْمتِكَ، انْتظِرْني رَيْثما أُنهي
قراءَةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْدِ. يُغريني
الوجوديّونَ باستنزافِ كُلِّ هُنَيْهَة
حُرِّيَةً، وعدالةً، ونبيذَ آلِهَةٍ. . .(٧٢)

لم يبقَ، إذن، إلا طرفة بن العبد، الشاعر الذي يصطفيه

---

(٧١) أبو العلاء المعري، الموسوعة الشعرية (قرص مدمج)، الإصدار: ١ـ المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة (بحث: مادة «جنون»).

(٧٢) جدارية محمود درويش (م. س) ص ٤٩.

درويش ليكون رفيقاً في ما تبقّى من أيام. . فهو الذي اقتنع ـ رغم حداثة السنّ ـ بأن الموت حقيقة ماثلة للعيان في كل لحظة. لقد كان طرفة قريباً في توجّهه من الوجوديّين الذين أعلنوا عبثية الحياة، تلك الحياة التي لا تستند ـ بحسب رأيهم ـ إلى أي أساس ماهويّ. . فالوجود عدم، والموت بذرة كامنة في جسد الحيّ منذ ولادته، وليست تجربة دخيلة. لقد أدرك الشاعر الجاهلي الشاب أنه من العبث إضاعة هذه الفرصة الوجيزة بعيداً عن اللّذة:

كريمٌ يروِّي نَفْسَهُ في حياتِهِ
ستعلمُ، إنْ مَتْنا غداً أيُّنا الصَّدي
أرَى قَبْرَ نحّامٍ بخيلٍ بمالِهِ
كقبرِ غَويٍّ في البَطالةِ مُفْسِدِ
تَرى جُثْوتَيْنِ من تُرابٍ عليهما
صفائحُ صُمٌّ مِنْ صفيحٍ مُنَضَّدِ
أرَى العيشَ كنزاً ناقِصاً كلَّ ليلةٍ
وما تَنْقُصِ الأيامُ والدهرُ يَنْفَدِ(٧٣)

وعلى هذا الأساس الفكري يقصد درويش بعبارة «انتظرني ريثما أُنهي قراءة طرفة بن العبد» الرغبة في تدارك ما ضاع من وقت في سؤال ليس له من جواب. وهكذا يستخدم كلمة «قراءة» لا للدلالة على المزيد من طلب المعرفة، بل ليتخذها كناية عن تنفيذ

(٧٣) الزوزني، شرح المعلّقات السبع. دار الجيل ـ بيروت ١٩٧٢، ص ٨٤ ـ ٨٥.

ما أوصى به طرفة من استنزاف كل هُنيهة في ما يعطي للحياة معنى. ذلك المعنى الذي تكثّفه عبارة «حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة».

هكذا يُسعف التناصُّ الأدبي شقوق الجدارية وبياضاتها، ويتحد الأدباء والشعراء المستدعون إلى وليمتها الرمزية من أجل عزف سمفونية متناغمة، رغم التفاوت الزمني والتكويني الذي يميّز بعضهم عن بعض. فلقد كانوا أصواتاً متضامنة ومتعاونة في إعلاء قصيدة الموت إلى جدارها.. ثم إن الخبرة الفنية التي يتميّز بها محمود درويش مكّنته من أن يحسن الاستدعاء، وأن ينادي كل واحد في الوقت المناسب فاتحاً باب السياق على مصراعيه: كلٌّ يقول كلامه ويمضي إلى أبديّته، وكلٌّ يترك أثره العميق على لغة اختارت الانفتاح الثقافي مسعى ومأوى؛ فاستضاءت الجدارية بما وهبوا وأعطوا، وأضاء الموت من جرّاء ذلك جنبات هذه التجربة التي كُتبت على إيقاع صخبه وصمته.

٣ - الذات وأشكال موتها

عندما يمتنع على الذات إيجاد انسجام للظواهر التي يستعصي عليها تفسيرها، فإنها ترتدّ إلى نفسها لكي تُقلِّب في متاع الذاكرة، أو تنبش الواقع باحثة عمّا يقيم للأشياء والأفكار توازنها. ولما كان الموت مفهوماً تجريدياً أو شيئاً منعدماً باعتبار أن حضوره يلغي كل وجود، فقد كان على اللغة الشعرية أن تخلق الفوضى في مفرداتها، وتعيد ترصيفها في بنيات تركيبية تجتهد في التنكيل بالموت عن طريق بناء صور متعددة له.. كما لو أن هذه الصور تبرز ـ عن

طريق خطوطها وألوانها ـ تلك المناطق الخفية في جسده الشفّاف والخفيّ. فالخطة الهجومية أو الدفاعية التي تبتدر بها الذات عدوَّها تتجلّى في كشف غموضه لتسدّد له بعد ذلك الضربات المتتالية. وهذه الضربات تتجلّى في تلك الصور الساخرة التي يرسمها الشاعر ليحدّد بها دلالات الموت، فتتخذ أبعاداً مختلفة مراوحة بين السخرية والمفارقة والتحسيس. كل ذلك، والشاعر ينتقل بين الواقع ومخيّلته، لا لينتخب من هذا الواقـع صوره، لأن الواقع ـ عـادة ـ «لا يقدّم لنا صوره، إنما يقدّم لغته، أسماءه وصفاته وعلاقاته، بينما يعمل حدسُ الشاعر على توجيه الواقع وما وراءه، الحواسّ وما خلفها، موظفاً حالة من اتحاد الحلم والرمز لتفتح الصورة على رؤية الشاعر..»(٧٤) بل ليتمكن من تشخيص الموت وتجسيده ونفي المجهولية عن مفهومه. إن الشاعر في بعض الأحيان يميل إلى تعرية سلوكات الموت مرّةً باتهامه بالخديعة والمكر، ومرّةً بافتقاده الشهامة والشجاعة:

.. ويا موتُ انتظرْ يا موتُ،
حتّى أستعيدَ صفاءَ ذهْني في الربيع
وصحّتي، لتكونَ صيّاداً شريفاً لا
يَصيدُ الظَّبْيَ قُرْبَ النبع. فَلْتَكُنْ العلاقةُ
بينَنا وُدِّيةً وصريحةً: لَكَ أنتَ

(٧٤) محمد فكري جزار، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، ضمن كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، جماعة من المؤلفين، دار الشروق، عمان (الأردن) ١٩٩٩، ص ٣٤.

ما لكَ من حياتي حينَ أملأُها . .
ولي منك التأمُّلُ في الكواكِبِ :
لم يَمُتْ أحدٌ تماماً . تلكَ أرواحٌ
تُغَيِّرُ شَكْلَها ومُقامَها(٧٥)

فالذات تطلب في الموت مهلة لأنها لم تُهيِّئ نهايتها كما يجب، أو أنها لم ترتوِ بعد بما يكفي . إنه إذا كان لا بدّ من هذا الموت فليكن هذا الربيع ، وهو الفصل الذي يقرن الشاعر بينه وبين صفاء الذهن باعتباره زمناً مرتبطاً بالخصب والولادة الجديدة . ثم إن الشاعر يودّ أن يموت وقد استرجع صحته كاملة لإيمانه بأن موته – على هذه الصورة – يتيح له أن يمارس تأمّلاً عميقاً في الكواكب ، وكأن حالة الموت لن تكون مطلقة وكاملة :

لم يَمُتْ أحدٌ تماماً . تلكَ أرواحٌ
تُغيِّرُ شَكْلَها ومُقامَها

وفي هذا الكلام إحالة على مفهوم التناسخ الذي تقول به بعض الأديان الوضعية . . ومن هنا فإن «البدن ليس إلاّ مجرّد رمز لشيء أعمق . فالرحلة مستمرة إذن حتى تبلغ مرتبة الخلق اللانهائية التي تصدر عنها كل الأشياء بما فيها الرموز نفسها . .»(٧٦)

---

(٧٥) جدارية محمود درويش (م.س) ص ٥١ ـ ٥٢ .
(٧٦) جيمس ب. كارس، الموت والوجود، ترجمة : بدر الديب (م.س) ص ١٢٩ـ١٣٠

وقد تمتلئ الذات بكلّ حيويتها، وتتحصّن بتفاصيل الواقع وهي تواجه موتها الوشيك:

أيُّها الموتُ انتظِرْ! حتَّى أُعِدَّ
حقيبتي: فرشاةَ أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ، والكولونيا والثيابَ.
هل المناخُ هناكَ مُعْتَدِلٌ؟ وهل
تَتَبدَّلُ الأحوالُ في الأبديّةِ البيضاء،
أمْ تبقَى كما هِيَ في الخريف وفي
الشتاء؟ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي
لِتَسْلِيَتي مَعَ اللاوقتِ، أَمْ أحتاجُ
مكتبةً؟ وما لُغَةُ الحديثِ هناكَ،
دارجةٌ لِكُلِّ الناسِ أَمْ عربيةٌ
فُصْحى / (٧٧)

فالإلحاح على استعراض الأشياء الشخصية (فرشاة الأسنان - ماكنة الحلاقة - الكولونيا - الثياب - الكتاب...) يفسّر طبيعة امتلاء الذات بشعور حيويّ يوهمها باستمرارية الجسد في ممارسة طقوسه اليومية هناك في «الأبدية البيضاء»، كأننا إزاء رغبة عارمة في مواصلة الوجود بعد الموت على الوتيرة الدنيوية نفسها. ومما يقوي هذا المفهوم النثرية الواضحة التي تميّز الجمل الشعرية في هذا

(٧٧) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ٥٠ ـ ٥١.

المقطع؛ وهي نثرية مترتّبة عن هذا التشبُّث بحياة الواقع المادّي الذي تجعله الذات حيّزاً لها قبل الموت وبعده.

وتظل الذات تلاحق موتها وتواجهه بمجموعة من الصور الواقعية التي تجتهد في تحويل مفهوم الموت من مجهوليته الميتافزيقية إلى معلومية واقعية، ومن خلال ذلك «يسعى الخطاب المباشر للموت إلى تجريده مما يصاحبه من تضخيم للحسّ المأساوي، ولعلّ طريقة خطاب الجدارية للموت تشير إلى علاقة ملتبسة معه تسعى إلى تحريره من صورته المفزعة، وتعطيه بُعداً إنسانياً، تختفي معه كل ملامح الصراع الشرسة التي يعبّر عنها شعراء الرثاء في كثير من الأحيان.»[(٧٨)]. وهكذا يلجأ الشاعر إلى نفي جملة من الصفات البشرية عن الموت أو يدعوه إلى التخلّي عنها بشكل يفهمنا أن الموت يتلبس بها:

ولَسْتَ مُحْتاجاً ـ لتقتلَني ـ إلى مَرَضي
فَكُنْ أَسْمَى مِنَ الحَشَراتِ. كُنْ مَنْ
أَنْتَ، شفّافاً بريداً واضحاً للغيب.
كُنْ كالحُبِّ عاصفةً على شجرٍ، ولا
تَجْلِسْ على العتَباتِ كالشحَّاذِ أو جابي
الضرائبِ. لا تَكُنْ شُرطي سَيْرٍ في
الشوارِعِ. كُنْ قوياً، ناصِعَ الفولاذِ، واخْلَعْ عنكَ أقنعةَ

(٧٨) خليل الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرّر منها، مجلة نزوى (م. س)، ص ١٢٠.

الثعالب. كُنْ
فُروسِيّاً، بَهِيّاً، كامِلَ الضرباتِ. قُلْ
ما شِئْتَ: «من معنى إلى معنى
أَجِيءُ. هي الحياةُ سُيُولَةٌ، وأنا
أُكثِّفها، أَعَرِّفُها بِسُلْطاني وميزاني». ./ (٧٩)

الصورة الشعرية

خبر الشاعر محمود درويش الموتَ الفلسطيني من جهة، وموته الخاص من جهة ثانية، فرسم له صوراً حسّية تحاول في معظمها القبض على مفهومه المجرّد والغامض، والعمل على صياغته صياغةً جمالية تسعى إلى إعادة التوازن إلى الذات والتخفيف من الأعطاب الوجدانية والفكرية التي يتركها الموت فيها.

إنّ هيمنة الصور الشعرية الحسّية في المتن الدرويشي تجد مبرّرها في هذا الموت اليومي الذي يعانيه الشعب الفلسطيني في سياق ملحمته المعاصرة. وحَرِيٌّ بشاعر ينتمي إلى هذا الشعب المقاوم أن يستجيب فنياً لصدى الملحمة. لقد رصد محمود درويش فظاعة الموت المسلّط على شعبه شعراً ونثراً، فهو أحياناً يتخلّى عن واجب القصيدة عندما لا تسعفه التفعيلة أو عندما يرى أن سلاح النثر أقوى، ليقول في لغة قوية لا ينقصها بهاء الشعر حتى في غيبة الوزن: «تتكدّس الجثث على الجثث، يحيا الحي مع الميت، على

(٧٩) محمود درويش، جدارية محمود درويش، ص ٥٣ ـ ٥٤.

جفاف الماء اليابس، على برد الشتاء القاحل، على حبّات العدس الأخيرة، على أمّهات تلد وتجهض، لا لشيء إلا للدفاع عن هيكل عظمي لمكان لا مكان فيه إلا لما يملك المحاصر ولا يملك: هويّة إنسان لا يعترف أحد بهويّته، هويّة تقفز كنحلة الروح الجائعة من مأساة لأخرى. هويّة لم يمتلكها صاحبها بعد، إلا بما أوتي من وعي، ومن يوميات ذبح، وسطوة إنكار.»[٨٠]

وأمام هذا الموت الذي لا ينقطع، وأمام جحافل الشهداء التي تؤثر الرحيل على العيش المهين، كان من الطبيعي أن يأتي المتخيّل الشعري الخاص بالموت لدى درويش معبّأً في صور حسّية يتحوّل خلالها المعنى المجرّد إلى مشاهد مرئية ناضحة بالحركة والألوان. ففي مرثيّته للشهيد عزّ الدين قلق، ينجح محمود درويش في تشخيص الموت ضمن لقطة سردية، تستغلّ كل الإمكانيات التي تتيحها الاستعارة المكنيّة:

. . . يرى موتَه واقفاً بيننا فيدخّن كي يُبعد
الموتَ عنا قليلاً. يصفر لحناً سريعاً ويطرد عن معطفي
نحلةً، ويتابع: في شهر تمّوز تذهب باريس نحو
الجنوب وقد يذهب القتلة.
يرى موتَه في النبيذ فيهتف: سيّدتي غيّري
قدحي. ويتابع: كانوا ورائي في معرض الملصقات

---

(٨٠) محمود درويش، عابرون في كلام عابر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩١، ص ٨٥.

فأسندت نافذةً وصافحتهم واحداً واحداً. .[(٨١)]

هكذا يحضر الموت مشخّصاً في لحظتين، والشهيد بينهما يحكي عن القتلة. . فاللحظة الأولى تصوّر الموت واقفاً بين الجموع يتربص بضحيته؛ وتحتمل هذه الصورة تفسيرين بلاغيين، فإن الأساس البلاغي سيكون استعارة مكنيّة لو أوّلنا «الموت الواقف» بشبح الموت كما نتصوّره ميتافزيقياً، أو يكون مجازاً مرسلاً إذا أوّلناه بشخص القاتل الباحث عن الوقت المناسب لتنفيذ جريمته. أما اللحظة الثانية فتصوّر الموت قابعاً في كأس النبيذ. ولا يخفى هنا أن الصورة تجنح إلى تشييء الموت عبر المجاز المرسل الذي علاقته: «اعتبار ما كان»، فالموت في النبيذ لن يعدو أن يكون سوى سمّ زعاف قادر على الفتك بالضحية. ومهما يكن، فإن اختيار الشاعر للسرد إطاراً لصورته هو اختيار مبرَّر بالوظيفة التي يسعى إلى تحقيقها. فمن ناحية يؤدّي السرد وظيفة اختزان الحدث والمحافظة عليه من النسيان، ومن ناحية أخرى يُضفي السرد على الحدث نفَساً حكائيا وَملحمياً يجعل الشهيد جديراً بموته البطولي.

إن اختبار الشاعر محمود درويش للموت في مختلف المراحل والأوضاع الفلسطينية والذاتية قد مكنه من اكتشاف هشاشته وضعفه. فهو إذا كان ماكراً وخادعاً يتحيّن الفرص للإيقاع بضحاياه ـ وهذه السمة تنسحب على الموت ضمن رؤية الشاعر الموضوعية التي فجّرها في شعره الذي يستحضر فيه الذات الجماعية ـ فإنه

---

(٨١) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ٦٠.

بالمقابل، وضمن الرؤية الذاتية الخالصة، يبدو ضعيفاً ومستدراً للشفقة. ففي قصيدة «جدارية» التي خصّصها محمود درويش لتأمّلاته الذاتية في الموت، يطالعنا عدد هائل من الصور الحسّية التي تقنعنا بأن الذات قد حقّقت نصراً مؤزَّراً على موتها. ولعلّ المقطع الذي نستحضره، على سبيل المثال لا الحصر، يُغني حاجتنا إلى التشفّي من الموت وهو يرسف في صور من الهشاشة والمهانة؛ يقول الشاعر:

فكُنْ أسمى من الحشرات. كن مَن
أنت، شفّافاً بريداً واضحاً للغيب
كُنْ كالحبِّ عاصفَةً على شجرٍ، ولا
تجلس على العتبات كالشحّاذِ أو جابي
الضرائب. لا تكن شرطيّ سيْرٍ في
الشوارع. كن قوياً، ناصعَ الفولاذِ، واخلعْ عنك أقنعة
الثعالب.

تتأسّس في هذا المقطع الشعري استعارة مركزية تستحضر الموت مشخّصاً، قابلاً لأن يحاور في مناظرة يستبد ـ خلالها ـ الصوت الشعري بالكلام بينما يبقى الطرف الثاني ساكناً صامتاً ما يجعله في موقف المغلوب على أمره. وعن هذه الاستعارة المركزية تتفرّع مجموعة من الصور الجزئية التي تساهم مجتمعة في بلورة مشهد كاريكاتوري يعطينا الانطباع بوجود سخرية لاذعة بالموت.

حتى لكأن الشاعر بصدد إنشاء كوميديا سوداء تمكّنه من إشباع رغبته السادّية في التنكيل بالموت. ويمكن بسط هذه الصور الحسّية الجزئية مع مقابلتها بدلالاتها على النحو التالي:

ـ لستَ محتاجاً ـ لتقتلني ـ إلى مرضي	=	العجز.
ـ كُنْ أسمى من الحشرات	=	الانحطاط.
ـ كن كالحبّ عاصفة على شجر	=	فقدان السموّ.
ـ لا تجلس على العتبات كالشحّاذ أو جابي الضرائب	=	الابتذال.
ـ لا تكن شرطيَّ سيرٍ في الشوارع	=	الرتابة.
ـ كن قوياً، ناصعَ الفولاذ	=	الضعف.
ـ اخلع عنك أقنعة الثعالب	=	الاحتيال.
ـ كن فروسياً، بهيّاً، كامل الضربات	=	النقص.

لقد جمع الشاعر في الموت كل صفات الجبن والنقص والمهانة، وهو يفعل ذلك في محاولة لدرء الشعور بالعبثية الذي يتولد عن انتظار موت أعمى غير معقلن، وفي محاولة لإشباع حاجة نفسية في الانتقام من موت لا يضبط مواعيده جيداً.

إن لجوء الشاعر إلى إلصاق كل تلك الصفات بالموت، يكون، كما يقول أحمد درويش، بهدف «أن يستأنسه، أن يهزمه، أن يمحوه، أن يخفف من أنفاسه الثقيلة على سير الحياة، أن يناوره. وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التي تبني من خلال

صورها عالماً موازياً تتعادل فيه المتضادّات، وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة. وتبدو صورة الموت من خلالها أحياناً شاحبة جميلة.»(٨٢)

وجدير بالذكر أن عملية «استئناس الموت» تتم عبر إضفاء أعراض الحياة اليومية عليه، وتصويره في أوضاع حيوية مبتذلة (شحّاذ، جابي الضرائب، شرطي سير، ثعلب...). ومن هنا تكتسب الصورة الشعرية درجة عالية في الحسّية، ويكون بمقدور المتلقّي أن يتمثّل كينونة الموت مرئيةً طافحة بالوجود المادّي. كما أن الأساليب المستثمرة في هذه الصورة تراوح بين النفي (لست محتاجاً) والأمر (كن أسمى... كُنْ كالحبّ...) والنهي (لا تجلس على العتبات... لا تكن شرطي سير...).. وهذا التنوع في أفعال الكلام هو ما يحقق للصورة نوعاً من حركية التعبير وتعدّد مستوياته؛ الأمر الذي يضاعف من يقظة المتلقي وهو يتابع عملية المسخ التي خضع لها مفهوم الموت. أما من الناحية البلاغية، فإن معظم التشبيهات الواردة قد تمّت بشكل غير مألوف، ذلك أننا قد تعوّدنا حضور الطرفين في الجملة التشبيهية بشكل تقريري مثبت، فأصل التشبيهات، إذا أردنا إعادة بنائها من جديد، تكون هكذا:

- **الموت كالحشرات.**
- **الموت كالشحّاذ يجلس على العتبات.**
- **الموت كجابي الضرائب.**

---

(٨٢) أحمد درويش، الشاعر واستئناس الموت، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٣، (القاهرة) خريف ١٩٩٦، ص ٣٥٥.

- الموت كشرطي سير في الشوارع.
- الموت كالثعلب..... إلخ.

لكنّ دخول هذه التشبيهات في السياقات الأسلوبية المتنوّعة ساهم في تكثيف الدلالات وأعطاها أبعاداً شعورية ونفسية، تبدو خلالها ذات الشاعر وقد امتلكت درجة كبيرة من الإحساس بالاستعلاء فيما هي تصدر أوامرها ونواهيها، وتحقق نصراً مؤكداً على موت يتمسّح بالعتبات ويختال في مكر الثعلب.

ونجد عند الشاعر محمود درويش تميّزاً خاصاً بالقدرة الفائقة على الجمع بين الملمح الغنائي والتوجّه الفكري في معظم صوره التجريدية:

قمرٌ على بعلبك
ودمٌ على بيروت
يا حلوُ، مَنْ صبَّك
فرساً من الياقوت!
قُلْ لي، ومَنْ كبَّك
نهرين في تابوت؟
يا ليتَ لي قلبَك
لأموتَ حين أموت(٨٣)

بين القمر والدم وشيجة لونية، يحوّلها الشاعر إلى شكل منظور

(٨٣) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٠٠.

جميل، هو «فرس من الياقوت»، لكنّ هذا المشهد يؤول في النهاية إلى فضاء من الموت المشتهى. وبذلك يتم العبور من الصور المحسوسة إلى توطين حالة شعورية، تبرز الذات خلالها متطلعة إلى موت لائق، موت تضيئه عبارة: «لأموت حين أموت». وهي عبارة تحمل خلفية فلسفية واضحة. . ذلك أن الذات ترغب في ممارسة حقّها في اختيار زمن موتها ونوعه؛ لأن الإشكال الحقيقي للموت يكمن في التقابل الصارخ بين العلم المطلق بوقوعه على الكائن الحي، والجهل المطلق بزمن ومكان وقوع هذا الحدث. ومع ذلك لا نستطيع نفي ممارسة الحرية الشخصية في اختيار الموت، فحسب عبد الرحمن بدوي أن «قدرة الإنسان على أن يموت هي أعلى درجة من درجات الحرية: فأنا حر حرية مطلقة، لأنني قادر قدرة مطلقة على أن أنتحر.»[٨٤]

وتشكّل عبارة درويش في المقطع السالف تقابلاً مع مقولة المتصوِّفة: «متْ قبل أن تموت!» وهو تقابل يظهر على مستوى الصياغة الحرفية فقط، لكون المتصوِّفة يقصدون بالموت القبلي الفناء في الذات الإلهية عن طريق الانفصال التام عن مادّيات الحياة وشهواتها، أما الموت البعدي عندهم فهو موت الجسد ونهايته. أما عند درويش، فتعني العبارة تمنّي الشاعر امتلاك قلب قوي يتشبث بالحياة ويقوى عليها إلى آخر رمق. وإذن، فقد زيّنت الصورة التجريدية، هنا، مفهوم الموت بواسطة تمثيله بمظاهر منظورة رائقة في قوله:

---

(٨٤) عبد الرحمن بدوي، **الموت والعبقرية**، دار العلم، بيروت ١٩٤٥، ص١٢.

يا حلو، من صبّك
فرساً من الياقوت!
قل لي، ومن كبّك
نهرين في تابوت؟

وإذا كان التشبيه هو الذي اضطلع بغرض التزيين في هذه الصورة على نحو يذكرنا بتشبيهات القدماء، فإن الشاعر في نصوص أخرى يتخلّى عن الوجه البلاغي تاركاً للأسلوب السردي مهمة رسم صور تجريدية للموت.. وعندئذ نجد أنفسنا أمام مشهد درامي يعود فيه الشهيد إلى الحياة ليفضح القتلة:

وكان يودّعني كلّما جاءني ضاحكاً
ويراني وراء جنازته
فيطلّ من النعش:
هل تؤمن الآن أنهم يقتلون بلا سبب؟
قلت: من هم؟
فقال: الذين إذا شاهدوا حلماً
أعدّوا له القبرَ والزهرَ والشاهدِه(٨٥)

إن المألوف في هذه الصورة قد تم خرقه مرتين: ففي المرّة الأولى يتم ذلك من خلال إطلالة الميت من النعش وقدرته على الكلام. أما في المرة الثانية، فيتم من خلال تحويل الحلم إلى شيء

(٨٥) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ٥٤.

قابل للموت. لقد أطلق الشاعر العنان لخياله من أجل أن يبتدع أحداثاً خارقة، لكنها تنطوي على دلالات ذات صلة بالواقع المعيش. فإعادة الشهيد إلى الحياة تبرّرها الرغبة في بعث حقيقة من المفترض أنها طويت مع موته، وهذه الحقيقة تضيئها عبارة: «الذين إذا شاهدوا حلماً/ أعدّوا له القبرَ والزهرَ والشاهدِه».. حيث تؤسّس العبارة لما يمكن تسميته بجمالية الإطناب. فقد كان بالإمكان اختزال العبارة إلى الشكل التالي: الذين إذا شاهدوا حلماً/ قتلوه.. وهكذا نلحظ أن الشاعر استعمل تفاصيل حسيّة (القبر، الزهر، الشاهدة) للدلالة على قيمة معنوية مجرّدة هي «الموت»، لوجود علاقة استلزام بين الدالّ والمدلول. ولا تخفى الوظيفة الشعرية لهذا التعبير الفني الذي يتخلّى فيه الشاعر عن التصريح بالمعنى المقصود الذي هو فعل «القتل» لصالح الكناية عنه بما يستلزمه من معانٍ حسّية تُعتبر من ملحقاته كالقبر والزهر والشاهدة. وهكذا نرى أن معنى الصورة هو الصورة ذاتها، كما يقول **أوكتافيو باث**(٨٦).

وثمّة خاصية أخرى يتميّز بها محمود درويش، وهي تعلُّقه بكل رمز إنساني يتيح له الحفر في اللحظة الواقعية والوجودية ليُطلع منها معاني الصمود واسترداد الكرامة المسلوبة. ولذلك فإن رمز «الصليب» يتكرر لديه في صور متنوّعة، والمسيح لديه هو الفلسطيني المنذور للموت المُجْدي:

إذا سقطتْ على عيني

(٨٦) Jean-Louis JOUBERT, *La Poésie*, Edit Cérès Tunis 1992. p 81.

سحابةُ دمعةٍ كانت تلفّ عيونكِ السوداء
سأحمل كلَّ ما في الأرض من حُزْنِ
صليباً يكبر الشهداء
عليه، وتصغر الدنيا
ويسقي دمع عينيك
رمال قصائد الأطفال والشعراء(٨٧)

إن غنائية هذه الصورة لا تُخفي عنا معادلَها الموضوعي الموجود على أرضية الواقع، والمرأة المخاطبة لا تعدو أن تكون رمزاً تشخيصياً لوضعية الوطن المأزومة، بدليل اقتران ورودها بحضور ما يحيل على هذا الوطن في قوله:

سأحمل كلَّ ما في الأرض من حُزْنِ
صليباً يكبر الشهداء
عليه، وتصغر الدنيا(٨٨)

والصليب المتحقق من حزن الأرض حيّز إيجابي لتزيين مفهوم الموت ورشحه بالجدوى المطلوبة. أما التقابل المرصود هنا والمتأرجح بين كبر الشهداء وصغر الدنيا فهو يتجه إلى تذويب طرفيه في بؤرة واحدة، من أجل إعلاء القيمة التي يدافع عنها

(٨٧) محمود درويش، آخر الليل، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت ١٩٩٤، ط ١٤، ص ٢٢٤.
(٨٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر، وتتمثل بالانتصار للأرض والانتقال بحزنها إلى لحظة فرح.. ويتمّ كل ذلك عبر لغة تصويرية تحتفي بالرمز، وتخلق للرؤية الشعرية إطارها التعبيري المناسب، وهو إطار لا يخضع للخارج (التجربة) خضوعاً آلياً ينتج عنه نصٌّ مثلما نجد عند الرومانسيين، بل هو حالة قادرة على التحويل والتأثير معاً، والشاعر أثناء ذلك يبدو واقفاً في مقام أشبه بمقام المتصوّفة الذين ينفذون من خلاله إلى استبطاناتهم.

رمزية الألوان

يحضر اللون في الشعر المأتمي ليدعم فضاء الدلالة الرمزية، وقد حرص الشعراء في مختلف الأزمنة على انتخاب ألوان معيّنة لتكون ممثّلة لطقوس الجنازة والحداد. وفي هذا السياق كان الأسود والأبيض لونين مرشّحين لاستيعاب أحاسيس الحزن ومشاعر الفقدان. وهما على كل حال لونان متقابلان يرشحان بتضادّ دلالتيهما؛ فالأسود رمز للظلمة والأبيض رمز للنور. وهناك من يرى أن «الوجود بياض والعدم سواد»(٨٩)، وقد خضعا لاستعمالات مختلفة ومتنوّعة تبعاً لاختلاف المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي ينحدر منها الشعراء. فالأسود يرد عادة للدلالة على الحزن الشديد، لأنه يعكس بهيئته المظلمة شعوراً بفداحة المصاب. وهناك من جعله ترياقاً أو تعويذة واقية من وقوع الموت. لكن بالمقابل نجد

(٨٩) علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية المتصوّف (م. س)، ص ١٧٢.

بعض الشعراء يتوجّسون من اللون الأبيض، ويدّخرون حياله أحاسيس الرهبة والخوف، لأن الأبيض يرافق المريض طوال رحلته المستحيلة في الاستشفاء، ولأنه أيضاً لون الكفن عندما يفشل مبضع الطبيب المداوي؛ وربما كانت قصيدة الشاعر المصري الراحل أمل دنقل المعنونة بـ«ضِدّ مَنْ» خير نموذج ممثل لهذا الغرض:

. . . في غُرفِ العمليات،
كان نِقابُ الأطبّاء أبيض،
لونُ المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لونُ الأسرّةِ، أربطةُ الشاش والقطنِ،
قرصُ المنوِّم، أنبوبةُ المصل،
كوبُ اللبنْ
كلُّ هذا يُشيع بقلبي الوهَنْ.
كلُّ هذا البياضُ يذكّرني بالكَفَنْ!(٩٠)

إن الشاعر الذي كان يداري مرض السرطان في معهد الأورام بالقاهرة عندما كتب هذه القصيدة، كان متيقّناً من أن موته أصبح أمراً وشيكاً، ولذلك غطى البياض كل الأشياء المحيطة به. إنه بعبارة أخرى، وجد نفسه مكفّناً ببياض الأشياء المحيطة به. وإذا

(٩٠) أمل دنقل، أوراق الغرفة ٨، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٣٦٨ ـ ٣٦٩.

كانت الجمل التقريرية تنداح هنا برتابة تذكّرنا برتابة الوقت الذي ينفقه في المستشفى، فإن شعرية هذا المقطع تتأتّى من حمولة اللون الأبيض التي يفرغها الشاعر دفعة واحدة، وكأنه يريد التخلص من نصاعة هذا اللون الذي يملأ نفسه بالتوجّس والخوف.

إن التطرّق إلى البياض بكل هذا التفصيل لم يكن ليسدّ الطريق أمام السواد، لأنه إذا كان البياض رمزاً لكفن وشيك، فإن السواد سيأتي على طرف نقيض، والشاعر نفسه يتوقّعه وهو يرى من خلال قيامته زحمة المعزّين المتّشحين بسواد لن يضمن لهم تلك النجاة التي يحلمون بها. إن اللون الأصفى، في نظر الشاعر، سيبقى هو لون التراب باعتباره لون الحقيقة:

فلماذا إذا متُّ . .
يأتي المعزّونَ مُتَّشِحينَ
بشاراتِ لونِ الحداد؟
هل لأنَّ السواد . .
هو لونُ النجاة مِنَ الموت
لونُ التميمة ضِدَّ . . الزمَنْ
ضِدَّ مَنْ . . ؟
ومتى القلبُ ـ في الخفقان ـ اطمأنّ؟!
بينَ لونَينِ: أستقبل الأصدقاء . .
الذين يرون سريريَ قبرا
وحياتي . . . دهرا

وأرى في العيون العميقة

لونَ الحقيقة

لونَ تراب الوطن![91]

وإذا كان البياض الدنيوي يُشيع الوهن في قلب الشاعر أمل دنقل، باعتباره لوناً يذكّره دائماً بالكفن، فإنّ محمود درويش يجعله لونَ العالم الآخر، بل إنه يحسّ بخفّته وصلاحيته كخلفية مرافقة في احتضان مصيره، ففي قصيدته الطويلة «جدارية» التي كتبها عن تجربة الموت يستشرف أفقاً لونياً يهيمن عليه البياض من كل جهة:

أرَى السماءَ هُناكَ في مُتَناوَل الأيدي.
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ
طفولة أُخرى. ولم أَحْلُمْ بأنّي
كنتُ أحلُمُ. كلُّ شيءٍ واقعيٌّ. كنتُ
أعلمُ أنّني أُلقي بنفسي جانِباً...
وأطيرُ. سوف أكونُ ما سأصيرُ في
الفلَكِ الأخيرِ، وكلُّ شيءٍ أبيضُ،
البحرُ المُعلَّقُ فوقَ سقفِ غمامةٍ
بيضاءَ. واللاشيءُ أبيضُ في
سماء المُطْلَقِ البيضاءِ...[92]

(٩١) أمل دنقل، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٩٢) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ١٠.

فهنا نرى البياض يتجاوب رمزياً مع الأشياء المرغوب فيها بالنسبة إلى الشاعر، وتتجلّى في: الحمامة البيضاء ـ طفولة أخرى ـ أطير ـ سماء المطلق البيضاء. . . وهكذا يغدو الموت المشعّ بالبياض مُسعفاً في التحلّل من ثِقَل الأرض، ومساعداً على ممارسة الطيران في سماء بيضاء. وقد يرجع هذا الولع باللون الأبيض إلى تجربة واقعية عاشها الشاعر في بداية الثمانينيات عندما أُصيب بأزمة قلبية وجرّب الموتَ إثرها دقيقتين قبل أن تعيده الصدمة الكهربائية إلى الحياة من جديد، وقد صوّر مشاهدات الدقيقتين في رسالة إلى صديقه الشاعر سميح القاسم(٩٣).

كيف إذن لا ينشدّ إلى اللون الأبيض وقد ذاق في حضرته هذه النشوة الميتافزيقية التي لا يمكن أن يجربها إلا شاعر على شفا هاوية موته، أو متصوّف أدرك بمجاهداته أرقى المقامات؟! وقبل هذا وذاك فللأبيض سلطة كبيرة على كل الألوان، إذ في منطق المشتغلين بالصباغة والتشكيل أن الأبيض إذا ما أُضيف إلى أيّ لون فإنه يحيد به عن أصله. أما الأديان فقد أحاطته بهالات من التقديس والتبرّك، وجعلته عنوان التطهر من كل الأدران. . ففي المسيحية كما في الإسلام يحضر هذا اللون، في الغالب، مقترناً بالصلاة والتعبد. . ربما لأنه لون محايد يجعل العبد بعيداً عما يشغل فكره أو قلبه من زخارف الدنيا وألوانها المغرية.

وقد يرد اللون الأبيض مجاوراً لألوان أخرى تؤازره في تشكيل

---

(٩٣) انظر ص ٥٥ من هذا الكتاب.

دلالات إيديولوجية، وهي دلالات تجتهد في طرد الموت عن جسد الشهيد، وهذا ما نجده في مقطوعة شعرية لعزّ الدين المناصرة، تحوّلت إلى أغنية ملوّنة يشدو بها الشعب الفلسطيني المكافح في كل مناسباته الوطنية، يقول الشاعر:

بالأخضر.. كفّنّاه
بالأحمر.. كفّنّاه
بالأبيض.. كفّنّاه
بالأسود.. كفنناه
بالمثلّث.. والمستطيلْ
بأسانا الطويل
نزفّ المطر على شجر الأرز لذكراه
وعلى الأكتاف حملناه[٩٤]

لا شكّ أنّ المتأمّل في هذا المقطع الشعري يلاحظ هيمنة اللون الأبيض انطلاقاً من مستويين؛ يتمثل الأول بالتنصيص عليه حرفياً «بالأبيض.. كفّناه»، ويتمثل الثاني بتكرار فعل «كفّنّاه» أربع مرّات، والكفن في سُنّة المسلمين يُتّخذ عادة من الثوب الأبيض. ولذلك تذوب الألوان المذكورة (الأخضر، الأحمر، الأسود) في سلطة البياض رغم احتفاظها بدلالاتها الرمزية التي يحيل عليها العلم

(٩٤) عزّ الدين المناصرة، لن يفهمني أحد غير الزيتون، ديوان عز الدين المناصرة، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، ص ٣٣٨.

الفلسطيني المقصود هنا.. فالأسود يدلّ على الحداد(٩٥)، والأخضر على الربيع والأمل(٩٦)، أما الأحمر فيرمز إلى الشجاعة والتضحية «ففي الأدبيات العبرية يعني اسم آدم (الإنسان الأول) اللون الأحمر، وفي الاشتقاق السلافي يُستخدم اللون الأحمر للدلالة على الشيء الحيّ والجميل. وفي مقابل الأبيض والأسود (النور والظلمة) وهما لونا السديم والعماء، والأصل والنهاية، فإن الأحمر باعتباره لون الدم والحياة يُستعمل في مطلقيته لإبعاد الموت، أو يمثّل نوعاً من تكريم الأحياء للأموات..»(٩٧)

وهكذا يتألّق الشهيد في ألوان العلم وفي أشكاله، ويكون جديراً بهذه الصحبة الملوّنة في مقابل استشهاده وتضحيته كي تستمرّ رموز العلم الفلسطيني مدرة لدلالاتها الخالدة. وقد كان الشاعر موفّقاً في استحلاب شعرية المقطع السابق عبر تفكيك مكوّنات العلم (الألوان والأشكال) وإدماجها في السياق العام الذي يطمح إلى تخليد ذكرى البطل الشهيد.

دلالات الزمن

يحضر الزمن في المتن الدرويشي بشكل لافت، إذ لا تخلو قصائده - تقريباً - من لفظه أو تركيبه. إلا أن الملاحظة العامة التي

(٩٥) Henri MORIER, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, op.cit. P 1085.

(٩٦) Idem, p 1082.

(٩٧) Encyclopédie UNIVERSALIS: "*Couleur*".

نسجّلها حول حضوره أنه زمن غير ثابت، ولا يؤشّر إلى هيئة واحدة. ولعل المتتبع لمسار تجربته الإبداعية كلها يدرك أن الزمن في علاقته بالموت يتخذ أشكالاً مختلفة ويكتسي أبعاداً دلالية ورمزية متنوّعة بتنوّع تجاربه. فقد مرّ الرجل بمراحل متعددة بدءاً من شعر المقاومة الذي افتتحه وهو لا يزال مقيماً في وطنه إلى آخر قصيدة كتبها في المنفى عن تجربة ذاتية حين وقف بتأثير من مرضه وجهاً لوجه أمام الموت.

هكذا تصبح مقاربة الزمن في علاقته بالموت في شعره مقاربة جديرة بأن يُفرد لها مجال واسع، لأن الأشكال التي يتخذها هذا الزمن تتلبس بمرجعيات كثيرة ومتعددة. ولما كان الشاعر مأخوذاً بحيوية اللحظة التي يعيشها بلده، فقد جعل هذه اللحظة ممزوجة بكل التفاصيل الذاتية، وغدا من الصعب التمييز بين الزمن الخارجي في تجربته والزمن الداخلي. . ذلك أن الشاعر قد آثر الربط بين المفهومين ربطاً وجودياً إلى حدّ الفاجعة، وفنياً إلى حيث يوحّد الجمال بين اللحظة الذاتية من عمر الشاعر واللحظة الكونية التي تنفتح على أكثر من رمز.

لكن، وبالرغم من هذه الوفرة في دلالات الزمن، فقد أمكن أن نحصرها في نسقين متكاملين؛ نسق يجعل من دقات بندول الوطن موعداً للزمن الحاضر في كثافة تستجمع كل المعاني المتفرّقة، لتعلن كل الساعات أن الحاضر هو المركز الذي يتغذّى على الماضي، ويَعِدُ بمستقبل يتحرّر فيه الوقت من عقارب المحتلّين ومن تحكّمهم في ساعات الوطن. ونسق ذاتي جمالي

يحاور زمن الموت بعتاد فنّي، فيقنعه بضرورة تغيير جلده بما يناسب قوة اللحظة الفنية، فيتخذ الزمن، تبعاً لذلك، مفاهيم متداخلة الأشكال والأبعاد. . وخلال ذلك يخرج الزمن من دائرة التحديد الفيزيائي ليتلبسّ بما هو أبدي غير قابل للعدّ والقياس.

إن قوة التجربة عند هذا الشاعر المتفرّد قد جعلت من الصعب تحديد حضور الزمن في شعره تحديداً مبسّطاً أو اختزاله في معانٍ جاهزة. وهو وإن بدا في بعض أشعاره الأولى نوستالجياً، يحنّ إلى الماضي ويغرق في التشوّق إلى لذائذه، فإنه في نصوصه اللاحقة يتجاوز هذا المنحى التبسيطي ليكتسي الزمن عنده بُعداً رمزياً يجعل الماضي في خدمة الحاضر والآتي ضمن رؤية شعرية مؤطرة بالنزوع الاستشرافي لتجربته ككلّ. . فمن تجربة الحنين، مثلاً، إلى الماضي تستوقفنا بعض اللحظات الإبداعية لدى الشاعر: زمن المنفى كزمن ميت يستحثّ الذات على ابتكار ولادتها من جديد، ولادة لا علاقة لها بالاستلهام الأسطوري الذي كرّسه الشعراء التمّوزيون، بل تبحث عن تحقّقها من خلال مخاطبة الأمّ التي تفصلها المسافات الطويلة عن ابنها المغترب:

لِـديـنـي. . . لِـديـنـي لأعـرف فـي أيّ أرضٍ أمـوتُ وفـي أيٍّ أرضٍ سأُبعثُ حيّا

سلامٌ عليكِ وأنت تعدّينَ نارَ الصباح، سلامٌ عليكِ. . . سلامٌ عليك.

أما آن لي أن أقدّمَ بعضَ الهدايا إليك: أما آن لي أن أعود إليكِ؟

أما زال شعرُكِ أطولَ من عمرنا ومن شجرِ الغيمِ وهو يمدُّ السماء إليكِ ليحيا؟

لِديني لأشربَ منك حليبَ البلاد، وأبقى صبيّاً على ساعديكِ وأبقى صبيّا.[٩٨]

هذه النوستالجيا التي تقرّبنا من عالم درويش الغنائي تنطوي كذلك على مسحة أسطورية تتجلّى في التوسّل الابتهالي للأمومة كرمز مقدس. والأمّ كما يعكسها هذا المقطع الشعري ترد في صورة خارقة أسطورية؛ فطولُ شعرِها يقاس بطول أعمار أبنائها، وهي أيضاً تتقبل السماء الممدودة إليها من قِبل «شجر الغيم»، وهي بالتالي قادرة على ولادة ابنها الموجود سلفاً ولادةً ثانية تمكّنه من ترتيب زمنه من جديد، ليبقى متشبّثاً بزمن الصبا إلى الأبد. وفي تشبّثه ذاك يكون قادراً على مواجهة زمن الموت وهزمه. وهنا تصبح الكتابة الشعرية وما ينتج عنها من دلالات شبيهة باللغة الطفولية التي لا تبالي بالمنطق ورقابة العقل، فكل شيء قابل لأن يجري وفق تمنّيات الطفل وطموحاته. والشاعر كالطفل تماماً يدفع باللغة الشعرية في الاتجاه الغرائبي الذي يتيح للخيال أن يبتكر الزمن في صورة تحقّق للذات ارتواء مطلقاً. . إنه بتعبير محمد لطفي اليوسفي «ذلك الطفل الذي سيظل يقود الشاعر من حافّة الأرض إلى حافّة اللغة.»[٩٩]. وفي قيادة الطفل للشاعر يحدث أن يسقط الاثنان في المحظور، فتقع فوضى في التركيب حيث تتداخل

---

(٩٨) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ٢١٧.

(٩٩) محمد لطفي اليوسفي، عن الشاعر ومكائد الطفل، ضمن كتاب: زيتونة المنفى(مؤلف جماعي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٨، ص ٤٢.

الأزمنة والأشياء بطريقة عبثية:

كان يوماً مسرعاً. والغدُ ماضٍ
قادم من حفلة الشاي. غداً كنا!
وكان الإمبراطور لطيفاً معنا. كنا
غداً... نشهد تدشين الركام....(١٠٠)

ففي هذا المقطع الشعري ينفلت الزمن من الإطار المنطقي وتتداخل أنواعه، فالغد ماض والماضي غد، ونحن «كنا غداً». أليس في هذا الخلط إشارة إلى تمرد الذات على زمنيتها وعلى مجهولها؟ هكذا يتسبّب هذا التمرد بالخروج من المزاج الغنائي والدخول إلى الجدل الفلسفي حول مفهوم الزمن. وعلى أية حال فـ«ما هو نفسه لا يمكن أن يتجلّى إلا في ضوء شيء يبقى ويستقرّ. والبقاء والاستقرار لا يظهران إلا على ضوء الدوام والحضور. غير أن هذا لا يحدث إلا في اللحظة التي يتفتح فيها الزمان بأبعاده: فإنه منذ أن يضع الإنسان نفسه في حاضر شيء باق يستطيع حينئذ أن يعرض نفسه للمتغيّر، لما يأتي ولما يمضي، لأن ما يبقى هو وحده المتغيّر.»(١٠١)

---

(١٠٠) محمود درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بيروت، قبرص ١٩٩٥، ص ١٦٢.

(١٠١) مارتن هيدغر، **هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة: فؤاد كامل، ضمن سلسلة النصوص الفلسفية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٤٨.

قد يكون محمود درويش في مرحلة القصيدة - الموقف أكثر تفاؤلاً بالمستقبل، أي بما كان يستشرفه من زمن آتٍ يحمل في طيّاته النصر والحرّية لبلده، وهو لترسيخ هذا البعد كان يستند إلى الماضي بما يحمله من سجلاّت التوثيق في سياق تأكيد عروبة فلسطين وأحقّية أهلها في ملكية أرضها، ثم يعمل على دعم هذا المعطى بما يعرفه الحاضر من حركة نضالية يعزّزها شعره الحماسي الذي يذكي تلك الروح:

حاصِرْ حصارَكَ.. لا مفرّ
سقطتْ ذراعُكَ فالتقطها
واضْرِبْ عدوَّكَ.. لا مفرّ
وسقطتُ قربَكَ، فالتقِطْني
واضرِبْ عدوَّك بي.. فأنت الآن حُرٌّ
حُرٌّ
وحُرّ..
قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرةٌ
فاضرِبْ بها. اضرِبْ عدوَّكَ.. لا مفرّ

إنّ الزمن كما يتجلى هنا مندغم باللحظة الحاضرة، وهو زمن موضوعي يختلط فيه ما هو ذاتي بما هو عام، تؤجّجه أفعال الأمر التي تحثّ على جعل السقوط وسيلة للنهوض، ونحت السلاح من أعضاء الجرحى وجثث القتلى.. وبذلك يكتسب الموت مفهوماً مغايراً لطبيعته، ويغدو مصدراً لابتكار حياة كريمة في زمن محرّر.

لكن الزمن في المرحلة الذاتية، وهي المرحلة التي خلا فيها الشاعر إلى همومه الشخصية خصوصاً بعد مروره بتجربة المرض وخضوعه للعملية الجراحية الدقيقة على القلب، سيتحوّل من طبيعته الإيديولوجية إلى طبيعة التأمّل الوجودي والفلسفي. وهكذا تتيح لنا قصيدته المطوّلة «جدارية» سياحة معرفية في خصوصيّات هذا الزمن وأبعاده الرمزية. وأولى هذه الخصوصيات أن المجهولية سِمة مميّزة للزمن الذاتي:

يا اسْمي: أينَ نحنُ الآن؟
قُلْ: ما الآنَ، ما الغدُ؟
ما الزمانُ وما المكان
وما القديمُ وما الجديدُ؟
سنكون يوماً ما نريدُ
لا الرحلةُ ابتدأتْ، ولا الدربُ انتهى[(١٠٢)]

لقد اختلط الأمر تماماً، وتداخلت الأشياء والمفاهيم وكأنّ ذاكرة الشاعر قد خلت من محتوياتها وقدراتها على الفهم والتمييز. قد نُجحف بالصواب إذا فسّرنا المسألة بخوف الشاعر من الموت، أو ادعينا بأن الارتباك جعله في وضعية العاجز عن الفهم؛ ولكن الأمر هو غير ذلك فحتى الفلاسفة الذين خبروا المفاهيم والإشكاليات قد طرحوا قبله هذه الأسئلة التي تنمّ في ظاهرها عن عيّ، ولكنها تدّخر في عمقها حقائق ملفوفة بأطراف السؤال

(١٠٢) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ١٦.

الوجودي الكبير. ومع ذلك فثمّة رغبة عارمة تظهر على امتداد قصيدة «جدارية»، وتعرب عن انحيازها إلى الماضي وتفضيله على الغد، فمن ذلك ـ على سبيل المثال ـ قوله:

يا أيُّها الزمنُ الذي لَمْ يَنْتَظِرْ...
لم ينتظرْ أحداً تأخَّرَ عن ولادتهِ،
دعِ الماضي جديداً، فَهْوَ ذكراكَ
الوحيدةُ بيننا، أيّامَ كُنّا أصدقاءَكَ،
لا ضحايا مركباتِكَ. واتْرُكِ الماضي
كما هُوَ لا يُقادُ ولا يَقودُ(١٠٣)

وقوله كذلك:

لم يَبْقَ إلاّ التأمّلُ في
تجاعيد البُحَيْرَةِ. خُذْ غدي عنّي
وهاتِ الأمسَ، واترُكْنا معاً
لا شيءَ، بَعْدَكَ، سوفَ يرحلُ
أو يَعودُ(١٠٤)

فهنا يبدو جلياً أن الذات منجذبة إلى الماضي وحمولته من الذكريات، ولا تتطلع إلى أي غد مهما كانت استشرافاته. وهذا الانجذاب يمكن تبريره بركونها إلى المعلوم وانصرافها عن المجهول. فالماضي متحقق كتجربة معيشة، ولا تزال مآثرها

(١٠٣) المصدر السابق، ص ٢٧.
(١٠٤) المصدر السابق، ص ١٨.

مرصوفة في أدراج الذاكرة. أما الغد فهو زمن مفترض، لا يعرف أحد ما يخبّئ من مفاجآت قد يكون الموت واحداً منها.

من هنا نرى أن المرض كان مؤشّراً قوياً عمل على تحويل مفاهيم الزمن، في علاقته بالموت، ونقلها من الإطار الاجتماعي والسياسي إلى الإطار الحميمي الذاتي الذي بدا منصهراً في التجربة الإنسانية والكونية المطلقة. وربما عاد ذلك بالشاعر إلى المنطلقات الفلسفية والوجودية في التعامل مع الزمن، لا سيّما بعد أن انحسر المدّ الحماسي عن تجاربه الإبداعية التي مال إلى كتابتها في السنوات الأخيرة.

دلالات المكان

لا شكّ أنّ قارئ شعر محمود درويش يؤخذ عادة بقدرته الفائقة على الاشتغال شعرياً على المكان، سواء أتعلّق الأمر بالمكان العام: فلسطين، أو المكان الخاص: أمكنة جزئية طبيعية وحضارية. والمكان في نصوصه يحضر بحدَّيه الحقيقي الواقعي، والذهني المجرّد. أو لنقل إنه يحسن ربط العلاقات الجدلية بين هذين الحدّين؛ فيكون المكان الواقعي بحمولته المادية والتاريخية حيّزاً خاماً يغترف منه بحسب ما تستوجبه الحالة الشعرية التي تجعله مكاناً فنياً تتزاحم فيه أطياف الخيال وأيقونات الرمز.. وبذلك ينتقل هذا المكان من مجرّد المظهر الهندسي والطبوغرافي إلى فضاء شعري خصيب، تضجّ فيه الأصوات وتختلط الحركات، ذلك أن «المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال

الذي يشكّل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً، إذ إن جزئيّاته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حُلمي يتخذ أشكالاً لا حصر لها.»[١٠٥]

وبعيداً عن أيّ إسقاط للدوافع الخارجية على توجهات المعنى في نصوص درويش، فإننا سنحاول مقاربة المكان وعلاقته بالموت في شعره انطلاقاً من البناء النصّي ومن السياقات المعنوية التي تؤدّيها لغته الشعرية.

صحيح أن الشاعر عانى ولا يزال تجربة فقد المكان بدءاً من خروجه من قريته «البروة»، وهو المكان البدئي الذي انغرس في وجدانه، ولم تستطع تنقلاته العديدة بين مدن مختلفة أن تنسيه إياه، وانتهاء بفقد الوطن برمّته، ولا شك أن هذا الفقد سيؤطّر مسيرته الشعرية ككلّ؛ ولكن بين الدافع الخارجي والتحقق النصّي تمتد مسافة من الحياة المليئة بالتفاصيل التي تتداخل بعضها في بعض، وتنسج مع مرجعيات الشاعر الثقافية أكثر من علاقة، مما يجعل حضور المكان في شعره يتجاوز بكثير مجرّد الرثاء التبسيطي لما ضاع من المكان ـ الوطن، ويسمو على موضوع البكاء ليرتاد فضاء أرحب يمكن نعته بالغربة الوجودية.

إن محمود درويش يختلف عن شعراء عصره بكونه لا يثق

(١٠٥) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٨، ص ٥.

كثيراً في استعادة المكان الميت بمجرّد تسليط بعث أسطوري عليه؛ وإذا فعل ذلك فإن «تمّوز» قد ينبعث من موات الأرض ويصعد في الشقائق كلّ ربيع، وقد ينبعث «الفينيق» ويخلّص أجنحته من حصار الرماد، لكنّ فلسطين ستبقى بدون بعث.. وإذن، فلا بدّ من تركيبة شعرية مختلفة، ولا بدّ من نشيد شعري خاص يلملم فيه الشاعر أجزاء فلسطين المتناثرة كتناثر أعضاء «أوزيريس»، ويُحكم تلحيمها بماء اللغة الشعرية، كما عليه أن ينشئ أسطورة جديدة يكون بإمكانها تعطيل «الأساطير المؤسّسة للسياسة الإسرائيلية»..

ولِمَ لا نقول إن محمود درويش نجح في أن يوجد مكاناً شعرياً فسيحاً في وقت كان المكان ـ الوطن يفرّ من تحت قدميه ليتراكم تحت أقدام عدوّه.. وربما لعب المنفى دوراً مؤكّداً في تمثُّل هذا المكان الشعري الذي باستطاعته أن يمارس امتداداته الثقافية والفنية العميقة في أفق استعادة المكان الواقعي وبعثه من موته. والمنفى عند درويش ليس دائماً عكس الوطن، فهو مفهوم متعدد ومنفتح، وقد عبّر الشاعر ذاته عن فهمه للمنفى في أحد الحوارات قائلاً: «ليست عندي عقدة منفى على مستوى علاقتي بالأمكنة... إنه على كثرة وجود المنفى وكثافته لم أعد أحسّ بأنه موجود، فقد تحوّل إلى نمط حياة، وحتى لو كانت فلسطين التاريخية كلّها بيدي، فإن ذلك لن يحرّرني من الإحساس بالمنفى الموجود داخلي، ولست أعرف إن كنت سأشكو من وجود المنفى فيّ، لأنّ العلاقة مع المنفى أصبح فيها شيء من الألفة والإدمان على العزلة، إني قد أجد المنفى معي هنا في فلسطين، وقد يكون إحساسي بالمنفى أقلّ في المنفى نفسه.

على المستوى اللغوي، أنا لست منفياً لغوياً، في لغتي كنت أحاول إنشاء وطن، ويمكن الآن أن أنشئ منفى في لغتي، إذا احتجت لمنفى. فأنا مراوح بينهما، كأن الوصول بالمعنى الدنيوي مترابط تماماً بالوصول بالمعنى الصوفي، ليس هناك وصول، لا أحد يصل.»[١٠٦] ومعنى هذا الكلام أن المنفى عند محمود درويش يكتسي معنيين، أحدهما مباشر وهو معاناة الغربة بعيداً عن الوطن، وثانيهما غير مباشر وهو الشعور بالاغتراب ـ بالمعنى الفلسفي ـ في أيّ مكان يوجد فيه الشاعر.

إنّ تيمة الفقد تجعل الشاعر محمود درويش حريصاً على تشكيل أمكنته الشعرية تشكيلاً يكافئ حدّة الشعور بذلك الفقد، وهو أكثر من ذلك يجد لذة كبرى في الرجوع إلى الذاكرة لتخليص تلك الأمكنة من النسيان الذي قد يطولها. بمعنى أنه يعود إلى الأزمنة الطفولية للتملّي بربوعه التي لم يكن المحتل قد دنّسها بعد. ولعل «البيت» واحد من تلك الأمكنة الأليفة التي ما تزال تحافظ على طراوتها، وما تزال مؤثّثاتها وأشياؤها تندغم في ما بينها اندغاماً يحتفل ببهجة الحياة السعيدة في اللحظة البدئية:

- هل تعرفُ البيتَ، يا ولدي؟

- مثلما أعرفُ الدربَ أَعْرِفُهُ

(١٠٦) محمود درويش. . لا أحد يصل، حوار مع محمود درويش، أجراه: غسان زقطان، حسين البرغوثي، حسن خضر، زكريا محمد، وشارك في الحوار المتوكل طه ـ ضمن كتاب: محمود درويش، المختلف الحقيقي (م. س)، ص ٤١.

ياسمينٌ يطوّقُ بوّابةً من حديد
ودعساتُ ضوء على الدرج الحجريّ
وعبّادُ الشمس يُحدِّقُ في ما وراء المكانْ
ونَحْلٌ أليفٌ يُعِدُّ الفطورَ لجدّي
على طبقِ الخيزرانْ،
وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافةٌ وحصانْ
وخلفَ السياجِ غدٌ يتصفَّحُ أوراقَنا. . .(١٠٧)

في هذه المحاورة التي يجعلها الشاعر إطاراً فنياً لتقديم رؤيته الشعرية يهيمن الزمن على المكان عن طريق الاسترجاع، وذلك بالنظر إلى زمن كتابة النصّ وتمييزه عن زمن تجلّي المكان على الصورة البهيّة التي يقترحها الشاعر علينا. فالعودة إلى الزمن الماضي لرصد معالم المكان، تجعلنا- بحسب كَاستون باشلار - نعي بأن «الزمن هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي. وفجأة نعي أن الزمن سيأخذ أيضاً. إن معاودة عيش الزمن الغابر معناها تعلُّم قلق الموت.»(١٠٨) وبتأملنا في التشكيلات الاستعارية التي يغدقها الشاعر على مختلف مؤثّثات البيت الخارجية نستنتج أن البيت يتحوّل من الإطار الواقعي ليرتاد كينونة خيالية تعمل على إعادة بناء البيت من جديد وتجعله أكثر قوة وصلابة في مواجهة الأخطار

(١٠٧) محمود درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن، قبرص، بيروت ١٩٩٥، ص ٤١ ـ ٤٢.

(١٠٨) كَاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٧.

المهددة؛ أي يتحوّل إلى قلعة منيعة. وقد حشد الشاعر حزمة من الملفوظات الضامنة لدلالة الصلابة والقوة: (يطوّق ـ بوّابة من حديد ـ الدرج الحجري ـ نَحْل ـ حصان ـ السياج). وثمّة تساؤل يلحّ علينا بصدد تركيز الشاعر على تناول «البيت» من خارجه، دون الاقتراب من وصف داخله: ألا يتعلّق الأمر هنا بحضور وعي باطني يحثّ على خلق وسائل الحماية لبيت مهدّد بالفناء، بدل تعرية داخله؟هكذا «نلمس العمق الشعري النهائي لـ«البيت» خلال الشعر، ربما أكثر من الذكريات.»(١٠٩)

في المكان الحميم يبدو الشاعر أكثر تركيزاً، وأكثر قدرة على استحضار التفاصيل، لكنه عندما يروم الأمكنة العامة، حتى لو كانت تنتمي إلى الوطن، فإنها تحضر في شتات لا يلمّ جُزَئياته إلا الصياغة الشعرية والدربة اللغوية التي علّمت الشاعر أن يخلق المكان لغوياً إذا مات المكان الواقعي أو ضاع منه:

وطني حقيبةْ
في الليلِ أفرشُها سريرا
وأنامُ فيها،
أخدعُ الفتياتِ فيها
أدفِنُ الأحبابَ فيها
أرتضيها لي مصيرا
وأموتُ فيها

---

(١٠٩) المرجع السابق، ص ٣٧.

وطني حقيبهْ
من جِلْدِ أحبابي
وأندلس القريبهْ
وطني على كتفي
بقايا الأرضِ في الروح الغريبهْ(١١٠)

لا شكّ أنّ اختزال الوطن بشساعته وتماديه في الكبر إلى حقيبة السفر يُعيد إلى أذهاننا فكرة البيت ـ القوقعة التي خصّص لها كَاستون باشلار فصلاً كاملاً في كتابه «جماليات المكان»(١١١)، لكن شتّان ما بين قواقع باشلار الحجرية وقوقعة محمود درويش الجلدية! لقد مُسِخَ المكان ـ الوطن تماماً في شكل حقيبة، وعلى حاملها أن يتدبّر شؤونه في الحياة والموت داخلها.. وغير خافٍ، هنا، أن الشاعر يسخِّر لغته الشعرية في أفق تشكيل استعارة مركزية تكون كفيلة برصد المصير التراجيدي للفلسطيني الذي فقد وطنه، ومن ثمّ عليه أن يتحمّل رحلة الشتات من مطار إلى مطار، ومن بلد غريب إلى آخر، وليس له من عتاد سوى ذكريات يمضغها عن الوطن، وحقيبة يتفنّن في جعلها أيقونة رمزية تفيض بالسخرية السوداء.

إنّ علاقة الموت بالمكان في شعر محمود درويش تتخذ حضوراً متعدداً وتراكماً نصياً جديراً بأن تفرد له أطروحة بكاملها،

---

(١١٠) محمود درويش، **حصار لمدائح البحر** (م. س)، ص ١٦٥.
(١١١) كَاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا (م. س)، ص ١١١.

فعلى امتداد مساره الشعري تظل هذه التيمة تلحّ في الحضور عبر توجّهات دلالية متنوّعة وأحياناً متقابلة، والكل يخضع للمراحل التاريخية التي عاشها الشاعر وكذلك للمزاج الشعري الذي يكون عليه. فإذا أخذنا «البحر» مكاناً مكملاً لجغرافيا الأرض، فإننا نجده ينبثق من بين شقوق القصائد انبثاقاً لافتاً للنظر. والبحر الدرويشي يخضع عادة لحركات الشاعر الداخلية. فهو بحر ثابت يجسّد، بحقّ، الحدود المائية للوطن؛ وهو أيضاً بحر مضطرب مؤازر للشتات الذي تعاني منه الذات الفلسطينية، وهو تبعاً لذلك بحر أنتربولوجي يستوعب رحلة الحضارة والإنسان شاهداً على التبدّلات والتحوّلات، خاضعاً للموت مثل الإنسان:

وسلاماً أيُّها البحرُ القديم،
أيُّها البحرُ الذي أنقذنا من وحشة الغابات
يا بحرَ البدايات.... [يغيب البحر]
يا جثّتنا الزرقاء، يا غبطتنا، يا روحَنا الهامد من يافا إلى قرطاج، يا إبريقَنا المكسور، يا لوح الكتابات التي ضاعتْ، بحثنا عن أساطيرِ الحضارات
فلم نبصِرْ سوى جُمجمةِ الإنسان قربَ البحر
يا غبطتنا الأولى ويا دهشتنا ـ
هل يموت البحرُ كالإنسان في الإنسانِ
أم في البحر؟[١١٢]

---

(١١٢) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٩٧.

في البداية يتمّ استدعاء البحر باعتباره مكاناً قوياً مخلصاً من حياة القفر والوحشة، لكنه لا يلبث أن يصيبه التغير، ويغدو مندمجاً بالحضارة، فيطبق عليه قانون الخضوع لما تخضع له الطبيعة البشرية، فينتقل من مرحلة الكينونة البدئية إلى مرحلة الكينونة المتحوّلة.. ويجتهد الشاعر في استدرار صور متعاقبة لهذا البحر الذي تقلّص إلى مجرّد مرآة تنعكس على صفحتها حالات الانكسار التي تعيشها الذات الجماعية في رحلتها عبر التاريخ.. لتفضي هذه المرآة بدورها إلى لحظة موت (جثتنا الزرقاء ـ روحنا الهامد ـ هل يموت البحر...). وعموماً، فإن البحر يشكّل ملجأ للشاعر تماماً كالطلل بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي؛ فكلاهما حيّز لاختزال الأزمنة وصيرورة الحياة، وكلاهما مرآة منكسرة تتشظّى فوق أجزائها ذاكرة الشعراء.

إنّ دلالات المكان في علاقتها بالموت تتشكّل جمالياً في المتن الدرويشي استناداً إلى حدّين اثنين: حدّ الواقع المادي بتنوّع أمكنته، وحد الخيال الشعري بآفاقه الجمالية التي تتيحها اللغة، والشاعر خلال ذلك يراوح بين هذين الحدّين بما عهدنا فيه من دربة لغوية أخّاذة، وتشكيل شعريّ باهر. ومع ذلك فقد كان لوقوف الذات أمام موتها الحقيقي في ديوانه «جدارية محمود درويش» أثر حادّ عصف بأركان هذه المعادلة، وجعلنا نعيد النظر في كثير من الفرضيّات التي يحلو لنا أن ننطلق منها ونحن نروم الكشف عن التحققات الجمالية في علاقة الشعراء بالمكان.. لقد أربك الشعورُ بالموت الحقيقي قلم الشاعر، ودفع به إلى تسجيل

تقريري للمكان الواقعي الذي لا تنفع معه مجازات ولا استعارات:

مِتْرانِ مِنْ هذا الترابِ سيكفيان الآن. . .
لي مِتْرٌ و٧٥ سنتمتراً. . .
والباقي لزهرٍ فَوْضَوِيِّ اللونِ،
يشربني على مَهَلٍ، ولي
ما كان لي: أمسي وما سيكون لي
غَدِيَ البعيدُ، وعودة الروح الشريدِ
كأنَّ شيئاً لم يَكُنْ
وكأنَّ شيئاً لم يَكُنْ(١١٣)

هو القبر، إذن، بمقياسه العام: متران، ومقياسه الخاص (طول الشاعر): متر و٧٥ سنتمتراً، وبفراغ يلعلع في عبارة: «كأنّ شيئاً لم يكن». فهل نقول مع هذه المباشرة الحادّة: لقد أدرك الشاعر الحقيقة التي طالما بحث عنها، فعزّ عليه أن يُضمرها في لغته الشعرية المعهودة، لذلك جاءت ناصعة وعارية من أثواب المجاز وألاعيبه؟ ذلك ما نعتقده، وذلك أيضاً ما يجعلنا نتشبّث بالشعر وبإبهاماته التي تجعل الحياة ـ حتى في مرارتها ـ جديرة بأن تعاش.

دلالات الإيقاع

لا يمكن لقارئ أشعار محمود درويش بدءاً بدواوينه الأولى

---

(١١٣) جدارية محمود درويش (م. س)، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

ووصولاً إلى تجاربه المتأخرة إلا أن يسلّم بحرص هذا الشاعر على تطريز قصائده بما يليق بها من إيقاعات متنوّعة. وهو تطريز لا يُعنى بالنظام الوزني كإطار خارجي مفروض، وإنما يندغم بدواخل النص، فلا يبقى ـ حينئذ ـ مجال للتمييز بين الإيقاع كشكل معزول، ودلالات النص المتحققة باللغة الشعرية.. وقد نزعم أن توفُّق الفنّان مارسيل خليفة ونجاحه الكبير في نقل أشعار درويش إلى مجال الموسيقى والغناء، يرجع بالأساس إلى قابلية تلك الأشعار للاستجابة الفورية لدواعي الغناء وخصوصيّاته، بفضل ما أودعه فيها الشاعر من إيقاعات متنوّعة: الوزن والقافية وما يرتبط بهما من عناصر التناسق الكمّي والإيقاع الداخلي الذي يعدّ مجالاً خصباً وأساسياً يمَكّن اللغة الشعرية من اكتساب وجودها الفني المسموع المدعوم بعناصر التكرار الصوتي وما يرتبط به من تناظر وتعادل وتواز.

إن أول ملاحظة يمكن استخلاصها هي تركيز الشاعر على البحور الصافية في نظم قصائده، وخصوصاً الكامل والمتقارب والمتدارك. وهي أوزان تتيح له قدراً من حرية التعبير، نظراً لقابلية تفاعيلها على التكيّف مع الدفقات الشعورية والانفعالية؛ وذلك بخضوع هذه التفاعيل لتغييرات عن طريق الزُّحاف والعِلل. ويمكن حصر هذه التغييرات في الخبن والإضمار والحذف والتذييل والترفيل، أي ممارسة التغيير بالنقص والتسكين والزيادة، الشيء الذي يتيح الخروج على نمطية التفعيلة والانفتاح على التحوّلات الوزنية. وهذا يعني أن محمود درويش لا يخضع للوزن لمجرّد

الخضوع لشريعة العروض، بل يستثمر هذه الأوزان في ما يعود على خطابه الشعري بإضافات إيقاعية نوعية. كما أنه يدعم الإيقاع الخارجي بعناصر الإيقاع الصوتي والنفسي، وهذا ما يجعل نصوصه الشعرية تكتسب غنائيتها وأبعادها الدلالية من التحام هذين النوعين الإيقاعيّين. وثمّة شيء يكتشفه متلقي شعر محمود درويش وهو كونه يستحضر هاجس الإنشاد لحظة ممارسته الإبداعية؛ بمعنى أنه يخطط صوتياً لفعل الكتابة، وهذا ما يجعله موفقاً أثناء إنشاده في الأمسيات الشعرية التي تستقطب جمهوره العريض.

وسنحاول أن نقارب علاقة الإيقاع بدلالات الموت من خلال مقطع شعري دالّ نجتزئه من قصيدته الطويلة، المعنونة بـ«مديح الظل العالي»، وهي قصيدة تستحضر تجربة الموت في شتّى أبعادها الواقعية والرمزية. يقول الشاعر:

١ ـ صبرا فتاة نائمَهْ
٢ ـ رحل الرجالُ إلى الرحيل
٣ ـ والحرب نامت ليلتين صغيرتينِ
٤ ـ وقدّمت بيروت طاعتَها وصارت عاصمَهْ
٥ ـ ليلٌ طويلٌ
٦ ـ يرصد الأحلام في صبرا
٧ ـ وصبرا ـ نائمهْ
٨ ـ صبرا ـ بقايا الكفّ في جسدٍ قتيلٍ
٩ ـ ودّعت فرسانَها وزمانَها

١٠ ـ واستسلمت للنوم من تعبٍ، ومن عربٍ رموها خلفهم
١١ ـ صبرا ـ وما ينسى الجنود الراحلون من الجليل
١٢ ـ لا تشتري وتبيع إلا صمتَها
١٣ ـ من أجل وردٍ للضفيرهْ
١٤ ـ صبرا تُغنّي نصفَها المفقود بين البحر والحرب الأخيرهْ:
١٥ ـ لِمَ ترحلون
١٦ ـ وتتركون نساءكم في بطن ليل من حديد؟
١٧ ـ لِمَ ترحلون
١٨ ـ وتعلّقون مساءكم
١٩ ـ فوق المخيم والنشيد؟
٢٠ ـ صبرا ـ تغطّي صدرَها العاري بأغنية الوداعْ
٢١ ـ وتعدُّ كفّيها وتخطئ
٢٢ ـ حين لا تجد الذراع(١١٤)

● الإيقاع الخارجي

اختار الشاعر بحر الكامل إطاراً زمنياً يستوعب هذا النص الشعري، وهو يستخدم تفاعيله بشكلها التام والمضمر والمذيّل والمرفل، مما انعكس إيجابياً على تتابع حركاتها وسكناتها. ذلك أن (مُتَفَاعِلُنْ) ترد على هذه الصور: مُتَفَاعِلُنْ ـ مُتْفَاعِلُنْ ـ مُتَفَاعِلانْ

(١١٤) محمود درويش، حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

ـ **مُتَفَاعِلاتُنْ**. وتتفاوت أزمنة الأسطر الشعرية خلال ذلك طولاً وقِصَراً، فأطول سطر يتكوّن من خمس تفعيلات وأقصر سطر لا يتضمّن سوى تفعيلة واحدة. وهكذا تتوازن الوقفات زمنياً مما يجعل الإنشاد متأرجحاً بين مُدد طويلة وأخرى قصيرة: ٢ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ـ ٣ ـ ٢ ـ ٥ ـ ٤ ـ ٣ ـ ٥ ـ ١ ـ ٤ ـ ١ ـ ٢ ـ ٢ ـ ٤ ـ ٢ ـ ٢. (الأرقام تشير هنا إلى عدد التفاعيل الموزعة على أسطر المقطع الشعري). ثم إن معظم الوقفات تتحقق فيها الوحدة النظمية والعروضية والدلالية، ويقوم فيها العطف بالواو والعطف البياني والتكرار (تكرار كلمة صبرا) بدور الربط بين أجزاء النص، وتوفير قدر كبير من التلاحم المعنوي والدلالي. وهكذا يتطور البناء إيقاعياً فيما هو يضيء دلالة الموت في صبرا، أو يتتبع أنفاس صبرا وهي في حالة النزع الأخير.

وتُضفي القوافي على هذه الأجواء المعنوية طقوساً مأتميّة حزينة، خصوصاً إذا أكّدنا مع سيّد بحراوي أن «موقع نهاية السطور يُعتبر موقعاً مركزياً تتجمع فيه مختلف العناصر الإيقاعية: المقاطع والنبر والتنغيم وجرس الأصوات..»[(١١٥)] وتحضر هذه القوافي في معظمها متقاطعة، ومتضمّنة في الوقت نفسه لقوافٍ مستقلة على هذا النحو:

---

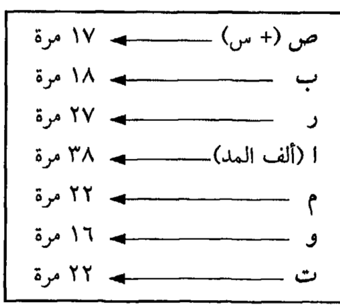
(١١٥) سيّد بحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨، ص ٨٥.

١ ـ. . . . مه	٨ ـ. . . . يـل	١٥ ـ. . . . ون
٢ ـ. . . . يل	٩ ـ. . . . نــها	١٦ ـ. . . . يــد
٣ ـ. . . . ين	١٠ ـ. . . . هـم	١٧ ـ. . . . ون
٤ ـ. . . . مه	١١ ـ. . . . يـل	١٨ ـ. . . . كـم
٥ ـ. . . . يل	١٢ ـ. . . . تـها	١٩ ـ. . . . يــد
٦ ـ. . . . را	١٣ ـ. . . . ره	٢٠ ـ. . . . اع
٧ ـ. . . . مه	١٤ ـ. . . . ره	٢١ ـ. . . . طـئ
٢٢ ـ. . . . اع		

من هنا نلاحظ أن صفة التقاطع علاوة على وجود قوافٍ مستقلة، ساهمت في التنويع الصوتي أثناء نبر مقاطع القافية وتنغيمها.

● الإيقاع الداخلي

يتحقق الإيقاع الداخلي لهذا النصّ بواسطة التكرار الفونيمي والتكرار المونيمي والتكرار التركيبي. وقد دلّتنا الصدفة على تكرار لافت للنظر لمجموعة معيّنة من الحروف:



وبمعاودة النظر في هذه الأحرف المتكررة نجد أنّها تكوِّن مجتمعة كلمتين:

● صبرا: باعتباره المكان الذي يتمحور حوله الخطاب في النص.

● الموت: باعتباره موضوعاً مهيمناً لا بلفظه، ولكن عبر دلالات لفظية أخرى أو تراكيب سياقية. فالألفاظ التي تحيل عليه هي: نائمة، الرحيل، الحرب، قتيل، ودّعت، استسلمت، الوداع.. أما التراكيب السياقية، فهي: رحل الرجال، ليل طويل، بقايا الكفّ، نصفها المفقود...

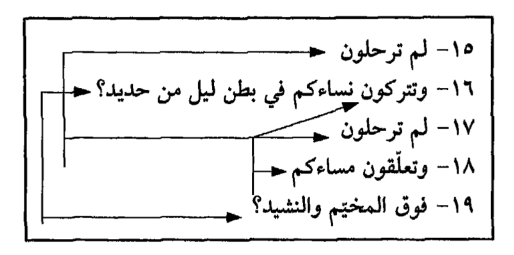
وإذا كانت كلمة صبرا تتكرر سبع مرّات لتترتّب عن ذلك دلالة النياحة، فإن أحرف الموت تتشتت عبر النص تشتّتاً يدلّ على معاني التفشّي والانتشار.

ويتعزّز التكرار الصوتي في النص بأنواع أخرى تُضفي على الإيقاع الداخلي ألواناً صوتية بيّنة الظهور، ويمكن رصدها على الشكل التالي:

- تكرار تجنيسي ناتج عن إعادة خلط الحروف: (تعب ـ عرب) في السطر العاشر، و(البحر ـ الحرب). في السطر الرابع عشر.

- تكرار تقابلي يتولّد منه إيقاع نفسي: (تشتري وتبيع) في السطر الثاني عشر.

- تكرار تركيبي يُضفي نفحة غنائية ونغمية على النص، ويمكن بسطه في الترسيمة التالية:



وهكذا يتآزر كل من المستوى الخارجي للإيقاع (الوزن والقافية) والمستوى الداخلي (عناصر التكرار المختلفة) ليغنيا الأبعاد الرمزية للنصّ بما تحتاج إليه من دلالات ونفحات معنوية ترتبط بالجوّ الجنائزي الذي يعيشه مخيّم صبرا، غداة دخول الجيوش الإسرائيلية الغازية إلى مدينة بيروت.. ومن هنا ينجح الشاعر في إقناعنا بأن لا وجود لإيقاع بلا معنى.

خاتمة

حاولنا دراسة الموت في تجربة محمود درويش الشعرية من خلال منظورين: جماعيّ عامّ، وذاتيّ خاص. وقد كان التطور الحاصل في شعره حافزاً لنا على انتهاج هذا المسلك الثنائي. فبنينا فرضيّتنا على أساس أن درويش بدا في المرحلة الأولى شاعراً ناطقاً بلسان شعبه المضطهد. وتأسيساً على ذلك، فإن الموت سيصبح عنده استراتيجية ضرورية لاسترجاع الكيان الروحي والمادي لهذا الشعب.

وبدا في المرحلة الثانية معبّراً عن شواغل الذات والمواجهة الفردية لجبروت الموت، خصوصاً في قصيدته الطويلة «جدارية محمود درويش» التي جعلناها متناً وحيداً لدراسة الموت من المنظور الذاتي. وهكذا تدرّج الشاعر في طرحه الجمالي لمفهوم الموت عبر توجّهين؛ فالتوجّه الأول يقوم على تمجيد الموت باعتباره عرساً للشهيد، ومدخلاً أساساً لاسترجاع الأرض والهويّة من العدوّ الغاصب. وهنا يبدو الموت مرتبطاً بمفهوم جماعي تنظر إليه الذات بوصفها جزءاً ملتحماً بالكلّ. أما المفهوم الثاني فقد مال

فيه الشاعر إلى تذويت الموت، وتأمّله في سياق الرؤية الفردية المدعومة بمرجعية ثقافية واسعة وبتجربة المرض التي قرّبت الذات من مصيرها. وعموماً يمكن إجمال نتائج المبحث الخاص بمحمود درويش على هذا النحو:

- تمحور الأعمال الشعرية الأولى حول تمجيد الموت والحث على الاستشهاد باعتباره الخطوة الأساسية لاستعادة الحق المهضوم.
- ابتعاد الشاعر عن الخوض في التأمّلات الفلسفية للموت، فنصوص هذه المرحلة ممتلئة بالواقع وباللحظة التاريخية التي يعيشها شعب منتفض، لا يُرهبه قتل ولا قمع. ومعنى ذلك أن ذات الشاعر لم تكن متصالحة مع واقعها الاجتماعي والسياسي.
- دعم معاني الموت برموز تاريخية ودينية منتمية إلى الحضارة الكنعانية والحضارة العربية، وذلك لمواجهة مخططات العدوّ المراهنة على مسخ هويّة المكان بهدف تهويده.
- ميل الشاعر في المرحلة الثانية إلى تذويت معنى الموت بسبب تغيير طرأ على توجّهه الفني، تماشياً مع تبدّل مفهوم الشعر، وتغيّر إيقاع العصر، ووجود تطوّرات في القضية الفلسطينية بدخول المتحاربين في مفاوضات بحثاً عن سلمٍ محتمل. كما أن هذا التحوّل يُفسَّر بأسباب صحية، بعد خضوعِ الشاعر لعملية جراحية دقيقة على القلب أوقفته أمام الموت وجهاً لوجه.

وعموماً، فإننا نعتبر المرحلة الذاتية من أنضج المراحل التي مرّ

بها شعره، بالنظر إلى طبيعة لغته الشعرية وما عرفته ـ خلال ذلك ـ من توسّعٍ في مكوّناتها، وانفتاحها على آفاق التجريب الجمالي الذي يجعَل من محمود درويش واحداً من أنقى الأصوات الشعرية العربية وأكثرها تأصيلاً للخطاب الشعري المعاصر.

المصادر والمراجع

أعمال محمود درويش

ديوان محمود درويش ـ المجلّد الأول ـ دار العودة، ط ١٤، ١٩٩٤.

محمود درويش، **حصار لمدائح البحر**، دار سراس للنشر ـ تونس ١٩٨٤.

محمود درويش، **عابرون في كلام عابر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩١.

محمود درويش، **لماذا تركت الحصان وحيداً**، رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، بيروت، قبرص ١٩٩٥.

جدارية محمود درويش، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت ٢٠٠٠.

محمود درويش، **يوميات الحزن العادي**، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣.

محمود درويش، **عابرون في كلام عابر**، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ١٩٩١.

محمود درويش / سميح القاسم ـ **الرسائل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٠.

مصادر عربية

القرآن الكريم.

أمل دنقل، **أوراق الغرفة ٨**، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٥.

أمل دنقل، **تعليق على ما حدث**، الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة (بيروت)، مكتبة مدبولي (القاهرة)، ١٩٨٥.

جلال الدين الرومي، **مثنوي**، ترجمة وشرح ودراسة: محمد عبد السلام كفافي ـ المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٦٩.

جبران خليل جبران، **دمعة وابتسامة**، المجموعة الكاملة لمؤلّفات جبران خليل جبران العربية، (لم تذكر دار النشر)، بيروت ١٩٨٥.

عزّ الدين المناصرة، **لن يفهمني أحد غير الزيتون**، ديوان عزّ الدين المناصرة، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٩٠.

الزوزني، **شرح المعلّقات السبع**، دار الجيل، بيروت ١٩٧٢.

مراجع عربية

جماعة من المؤلفين، **زيتونة المنفى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٩٧.

اعتدال عثمان، **إضاءة النص**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٩٨٨.

جماعة من المؤلفين، **محمود درويش المختلف الحقيقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان (الأردن) ١٩٩٩.

عبد الرحمن ياغي، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**، دار الآفاق الجديدة ـ ط ٢، بيروت ١٩٨١.

ناصر الدسوقي، **الحياة بعد الموت**، منشورات جروس بريس، طرابلس (لبنان) ١٩٩٣.

سمير الحاج شاهين، **لحظة الأبدية: دراسة الزمن في أدب القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.

محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥.

علي الشوك، **الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط ١٩٨٩.

رجاء النقاش، **محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة**، سلسلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، يوليو ١٩٦٩

الإمام أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ج ٤، دار المعرفة، بيروت (د. ت).

محمد حمود، **الحداثة في الشعر العربي: بيانها ومظاهرها** ـــ دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٦.

محمد لطفي اليوسفي، **عن الشاعر ومكائد الطفل**، ضمن كتاب: **زيتونة المنفى**(مؤلّف جماعي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٨.

سيّد بحراوي، **في البحث عن لؤلؤة المستحيل**، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨.

خالد محمد غازي، **القدس ـ سيرة مدينة**، دار الهدى للنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٩٨.

مراجع أجنبية

La Sainte Bible. Société Biblique de Genève.

Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Presses Universitaires de France, 3ème édit. 1981.

Martin Heidegger, *Approche de Holderliñ* Gallimard, 1968.

Jean-Louis JOUBERT, *La Poésie*, Edit Cérès Tunis 1992.

مراجع مترجمة

جيمس فريزر، **الغصن الذهبي**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، بيروت ١٩٨٢.

جاك شورون، **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٧٦ (الكويت).

جاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤.

ريجيس جوليفييه، **المذاهب الوجودية**، ترجمة: فؤاد كامل ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة (د ت).

المجلات

مجلة الكرمل- العدد ٦، ١٩٨٢ .

مجلة فصول، المجلّد ١٥ ، العدد ٣، (القاهرة) خريف ١٩٩٦ .

مجلة نزوى، العدد ٢٥ ، يناير ٢٠٠١ .

مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الأول، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٥ .

مجلة علامات في النقد، المجلد ١٠ ، الجزء ٣٧، النادي الثقافي لجدّة ـ شتنبر ٢٠٠٠

المحتويات

تأرجح محمود درويش بين مفهومين للموت عبر مساره الإبداعي الطويل، أوّلهما تمجيد الموت باعتباره عرساً للشهيد ومدخلاً لاسترجاع الأرض والهويّة، والثاني تأمّل الموت في سياق الرؤية الفردية المدعومة بتجربة المرض التي قرّبت الذات من مصيرها، وأتاحت لها أن تتأمّل هذه اللحظة بكثير من الحكمة والتفلسف!

لقد انتصر محمود درويش على الموت انتصاراً جماليّاً، بما أبدعه من قصائد ونصوص تجمع المدارس الأدبيّة على فرادتها وأصالتها. هذا الكتاب محاولة رائدة تقرّبنا من المبارزة الجماليّة الطويلة التي خاضها الشاعر مع عدوّه اللدود الذي، وإن كان قد سلبه هشاشة الجسد، فإنه لم يقوَ على أن يسلبه مكانته الرمزية الرفيعة.

عبد السلام المُساوي شاعر وكاتب مغربي. حائز دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر. يشغل حالياً منصب رئيس المركز الجهوي للتوثيق والتنشيط والإنتاج في أكاديمية فاس. حاز جوائز عديدة منها جائزة بلند الحيدري (منتدى أصيلا) عن ديوانه «سقوف المجاز» ٢٠٠٠. من إصداراته «عصافير الوشاية» (شعر)، «هذا جناه الشعر علي» (شعر)، «البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، «إيقاعات ملوّنة - قراءات في الشعر المغربي المعاصر».





ISBN 978-1-85516-367-6

DAR AL SAQI
دار الساقي